Mus. th
3423
3

Türk.

Digitized by Google

<36618684830014

<36618684830014

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

3423

Anweisung

zum

Generalbaßspielen

von

Daniel Gottlob Türk,

Musikdirektor bey der Friedrichs-Universität zu Halle.

Zweyte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage.

Halle und Leipzig.

Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle.

1800.

135

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Vorrede.

Die erste Auflage meiner kurzen Anweisung zum Generalbaßspielen fand eine überaus günstige Aufnahme. Dadurch wurde ich um so viel mehr ermuntert, dieses Lehrbuch aufs neue zu bearbeiten, und ihm nach meinen Kräften den möglichsten Grad der Vollkommenheit zu geben. Von dem Urtheile der Kenner muß ich erwarten, wie die gegenwärtige neue Bearbeitung gerathen ist. Bloß das darf ich davon sagen, daß meines Erachtens das Ganze dadurch merklich gewonnen hat; obgleich vielleicht noch manches darin einer Verbesserung bedurft hätte. Denn nur allzu leicht übersieht man in eigenen Werken, selbst bey der sorgfältigsten Aufmerksamkeit, größere oder kleinere Unvollkommenheiten. Mit diesem Bewußtseyn ersuchte ich vor einigen Monaten, in der allgemeinen musikalischen Zeitung u. a. m. alle Sachverständige, mir ihre Bemerkungen über die etwa entdeckten Mängel in der ersten Ausgabe freundschaftlich mitzutheilen; allein zu meinem großen Bedauern habe ich auch nicht eine einzige Erinnerung darüber erhalten.

So äußerst vortheilhaft aber auch überhaupt genommen die, mir bekannt gewordenen, öffentlichen Urtheile über diese kurze Anweisung ausfielen, so ganz entgegengesetzt war die Recension im 108ten Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek. Aus verschiedenen Ursachen sah ich mich genöthigt, gegen diese offenbar einseitige Recension eine ausführliche Beleuchtung ꝛc. zu schreiben, die auch im zweyten Bande der neuen allg. d.

Bi-

Digitized by Google

Bibliothek zu meiner völligen Genugthuung angezeigt wurde. Von dem sichtbar gefliſſentlichen und unbilligen Tadel des erſtern Recenſenten, der ſich Bsw. unterzeichnet hatte, rücke ich hier nur zwey Proben ein, woraus die Abſicht, oder doch die Unwiſſenheit deſſelben zur Genüge erhellet.

Im erſten Paragraphen meiner kurzen Anweiſung z. G. hieß es S. 7: „Unter dem Generalbaſſe verſteht man eine Baß- oder Grundſtimme, mit welcher zugleich die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie angegeben oder geſpielt wird.“ Hierbey fragt der Recenſent, S. 466. des 108ten Bandes der a. d. Bibliothek: „Wie könnte dies wohl möglich ſeyn, daß man mit einer Generalbaßſtimme*) — einem mit Noten und Ziffern beſchriebenen Papier, welches keinen Ton von ſich giebt — die Harmonie angeben und ſpielen könnte?“ Bey der Anzeige der oben gedachten Beleuchtung machte ein anderer Recenſent, im zweyten Bande der neuen allg. d. Bibliothek S. 72. über die unerwartete Frage ſeines Mitarbeiters die folgenden Bemerkungen. „Der eigentliche und gleich in die Augen fallende Sinn der Definition iſt offenbar, daß die Harmonie die Grundſtimme begleiten ſoll. Auch beſtätigt der gemeinſte Sprachgebrauch dieſe Bedeutung der Präpoſition mit. Denn mit jemand ſpatzieren gehen, heißt in jedermanns Munde, ihn auf einem Spatziergange begleiten. Auch kann der Verfaſſer unmöglich unter Stimme das Stück Papier verſtanden haben, worauf die Noten, welche die zu ſpielenden Töne bezeichnen, geſchrieben ſtehen; ſondern

*) Warum behielt Bsw. hier den von mir gebrauchten Ausdruck Grundſtimme nicht unverändert bey?

dern die Reihe von Tönen, die der Instrumentalist spielen soll. Ein vierstimmiger Satz ist doch gewiß kein Satz, der aus vier Stücken Papier besteht, sondern worin jede Harmonie vier Töne enthält. Daß eine Stimme auch das Papier anzeigt, worauf die Zeichen der Töne oder die Noten geschrieben stehen, ist gerade die untergeordnetste und entfernteste Bedeutung des Wortes. Das kann man aus Adelungs Wörterbuche sehen, wo die verschiedenen Bedeutungen des Wortes Stimme vortrefflich geordnet und definirt sind. Wenn hier der Recensent seine Meinung hinzufügen dürfte ꝛc. so könnte, wie es ihm scheint, der Verfasser diesen Tadel mit einigem Rechte eine Chikane nennen. Denn die hermeneutische Billigkeit erfordert, daß man unter mehreren Bedeutungen eines Wortes nicht gerade diejenige wähle, nach welcher die Meinung des Schriftstellers eine offenbare und handgreifliche Ungereimtheit enthalten würde; und eine harte Beschuldigung kann mit einem harten Worte ohne animus iniuriandi zurückgewiesen werden."

Ein zweyter Tadel des Recensenten Bsw. betraf meine Definition des Wortes Ton. Ich schrieb §. 5: „Unter Ton, einzeln betrachtet, versteht man überhaupt einen jeden Klang von bestimmter Höhe." Bsw. fragt hierbey: „Warum nicht auch Tiefe? denn es giebt ja hohe und tiefe Töne." Man denke nur, wie gelehrt und scharfsinnig! Das mögen sich besonders die Herren Mathematiker, die bisher nur von Größen sprachen, zur Belehrung gesagt seyn lassen. — „Hoch und tief (erwiedert auf die obige Frage der Recensent meiner Beleuchtung) sind relative Prädikate der nämlichen

chen Dimension, welche Höhe heißt, wenn sie von unten, und Tiefe, wenn sie von oben betrachtet wird. Der nämliche Ton kann daher hoch und tief heißen; hoch gegen die tiefern, tief gegen die höhern. Welcher Ton absolut tief sey, d. i. keinen tiefern unter sich, oder welcher keinen höhern über sich habe, und also absolut hoch sey, das ist gewiß weit schwerer zu bestimmen, als das ἡσυχάζειν des Chrysippus bey dem Acervus des Eubulides." — Noch machte Bsw. über meine Definition die sonderbare Anmerkung: „Wenn man aber einen Ton einzeln betrachtet, so muß man ja wohl alle Verhältnisse und mithin auch die Höhe weglassen; alsdann ist er weiter nichts als das, was man mit dem Ohr (e) deutlich empfindet." Ein Ton ohne Höhe? Herr Bsw. scheint eine ganz eigene Physik zu haben. Wer sonach das Klopfen auf den Tisch, das Rasseln eines Wagens, das Rauschen eines Wasserfalles ꝛc. mit dem Ohre deutlich empfindet, der hört nach des Recensenten Erklärung musikalische Töne? — Ungefähr von gleichem Gehalte sind auch die übrigen Kritiken des Recensenten Bsw.; ich finde es daher nicht für nöthig, sie hier der Reihe nach zu widerlegen, da es ohnehin schon in der unbeantwortet gebliebenen Beleuchtung geschehen ist. Jedoch habe ich an seinem Orte, z. B. Seite 10, 11, 16, 22 ꝛc. vorzüglich aber S. 308. noch einige Worte zu meiner Vertheidigung einfließen lassen.

Daß ich aber dessen ungeachtet aus wichtigern Bewegungsgründen nicht nur die angefochtenen, sondern auch bey weitem die meisten übrigen Paragraphen abgeändert, und — ich will hoffen — wirklich verbessert habe; dies wird man schon bey einer flüchtigen Vergleichung

gleichung der gegenwärtigen zweyten Auflage mit der ersten wahrnehmen. Vorzüglich bestrebte ich mich, hin und wieder eine bessere Ordnung zu befolgen. Deswegen versparte ich z. B. die Definition des Wortes Generalbaß, womit man sonst den Anfang zu machen pflegt, bis in den zwanzigsten Paragraphen; weil es mir nöthig zu seyn schien, vorher erst verschiedene dabey unentbehrliche Kunstausdrücke zu erklären. Nächstdem wird man auch unter andern die Lehre von dem harmonischen Dreyklange u. a. m. in einer leichter zu übersehenden Ordnung vorgetragen finden.

Das Kirnbergersche System — gegen welches vielleicht einige nicht ganz ungegründete Einwendungen möglich seyn können — legte ich bey der Herleitung der Akkorde hauptsächlich deswegen zum Grunde, weil mir dieses System für den angehenden Generalbaßspieler das faßlichste zu seyn scheint. Jedoch verkenne ich keinesweges den Werth anderer Systeme der Harmonie; vielmehr suchte ich die Leser dieses Lehrbuches ebenfalls damit bekannt zu machen.

Da mancher Lernende alles das, was irgend ein berühmter Mann geschrieben hat, ungeprüft als richtig annimmt: so hielt ich es nicht nur für erlaubt, sondern sogar für nützlich, gelegentlich verschiedene Irrthümer und Widersprüche einiger, übrigens sehr verdienstvoller, Schriftsteller anzuzeigen. Ich hoffe, daß dies auf eine nicht zu mißbilligende Art, und mit möglichster Schonung geschehen seyn werde. Auch bin ich mir dabey der strengsten Unpartheylichkeit bewußt. Beweise hiervon findet man S. 340, und 360, wo ich meine eigenen Fehler und Schwächen mit eben der Offenherzigkeit eingestanden

standen habe. Mich auf unbedeutende Lehrbücher einzulassen, hielt ich der Mühe nicht werth.

Ungeachtet meines ersten Vorsatzes, nur eine kurze Anweisung zu schreiben, konnte ich doch nicht umhin, die gegenwärtige zweyte Auflage mit vielen Zusätzen und Beyspielen zu vermehren. Weil dadurch die Bogenzahl beträchtlich stärker geworden ist, als ich es anfangs vermuthete, so würde der vorige Titel nicht mehr passend gewesen seyn; ich wählte daher statt desselben nur schlechthin: Anweisung zum Generalbaßspielen. Das bereits entworfene größere Werk, nach welchem bisher öfter gefragt wurde, dürfte nunmehr wohl schwerlich, oder doch, vieler anderer Arbeiten wegen, so bald noch nicht heraus kommen. Ueberdies scheint auch dem größern Theile des musikalischen Publikums mit kürzern Lehrbüchern am meisten gedient zu seyn.

Ich schließe mit dem herzlichen Wunsche, daß man diese neu bearbeitete Anweisung zum Generalbaßspielen, als einen Leitfaden bey dem Unterrichten ꝛc. recht brauchbar finden möge. Zu mehrerer Gemeinnützigkeit ließ ich die Notenbeyspiele durchgängig in beyden Schlüsseln abdrucken; jeder Käufer kann daher, nach seinem Gefallen, den einen oder den andern Schlüssel wählen.

Halle,
im July, 1800.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Einleitung.

Einige Winke für den Lehrer.

§. I.

Wenn schon bey dem Unterrichten im Klavierspielen die größern oder kleinern Fortschritte des Lernenden zum Theil von der bessern oder schlechtern Methode des Lehrers abhängen: so ist dies gewiß nicht weniger, oder wohl noch mehr, der Fall beym Generalbaßspielen. Ich will daher vorläufig, in Absicht auf die anzuwendende Lehrart, einige Winke geben, die man hoffentlich nicht ohne Nutzen befolgen wird.

§. II.

Daß es des Lehrers erste und wichtigste Pflicht sey, dem Lernenden jede, auch noch so unbedeutend scheinende, Kleinigkeit einleuchtend zu erklären, braucht kaum angemerkt zu werden. Von allem muß der Schüler eine richtige Erkenntniß und deutliche Begriffe bekommen. Man lasse sich daher auch bey dem Unterrichten im Generalbaßspielen auf die anderwärts empfohlne kritische Untersuchung ein: warum z. B. jetzt bey einem vorkommenden Dreyklange die doppelte Quinte, statt der Oktave, nöthig wird? weswegen bey einem andern Akkorde dieses oder jenes Intervall nicht verdoppelt werden darf? welche Fehler durch die Verdoppelung entstehen würden? u. s. w.

§. III.

Hiernächst hat man sich beym Unterrichten im Generalbaßspielen vorzüglich einer guten Ordnung zu befleißigen.

Man gehe die Akkorde, nach den nöthigsten *) vorausgeschickten Regeln und Erklärungen, ungefähr in derjenigen Ordnung durch, die ich in dieser Anweisung befolgt habe. Es ergeben sich aus dem darin angenommenen Systeme verschiedene Regeln, die jeder, der auch nur mittelmäßige Fähigkeiten hat, selbst herleiten und leicht behalten kann. Läßt man aber den Lernenden aus der ersten der besten, gar nicht dazu geeigneten, Generalbaßstimme die vorkommenden Akkorde der Reihe nach spielen, ohne daß er von ihrer Entstehung, Abstammung, erforderlichen Behandlung ꝛc. hinlängliche Kenntniß hat: so wird er dadurch zwar nach und nach die verlangten Griffe gleichsam mechanisch angeben lernen; aber gewiß wird er auch bey dieser Methode in geraumer Zeit das Ganze noch immer nicht übersehen, häufig fehlen, sich nur spät, vielleicht wohl niemals, von der Zweckmäßigkeit der Regeln überzeugen. Kurz, er wird vieles lernen, um es bald wieder zu vergessen.

Spielen muß der Lernende allerdings, außer den zu jedem Akkorde entworfenen kurzen Uebungsexempeln, auch andere Generalbaßstimmen; aber nur erst alsdann, wenn er bereits wenigstens die mehrsten Akkorde und ihre erforderliche Behandlung kennt. Dies dürfte freylich, bey drey oder vier wöchentlichen Lectionsstunden, erst nach einigen Monaten mit Nutzen geschehen können. Indeß ist dies kein Zeitverlust; denn gewiß werden die gemachten Fortschritte alsdann sehr merklich seyn. Damit aber der Lernende sich das Generalbaßspielen nicht allzu schwer vorstelle, so lege man ihm allenfalls nebenbey zuweilen eine leichte und richtig bezifferte Baß-

*) Eben nicht alles, was ich, des Zusammenhanges ꝛc. wegen, vor dem Kapitel vom harmonischen Dreyklange vorausgehen lassen mußte, braucht man mit dem Lernenden sogleich durchzugehen. Denn manches dürfte dem Anfänger doch wohl zu schwer seyn. Man verspart dieses, bis etwa ein Fall vorkommt, der die Kenntniß und Anwendung derjenigen Regel voraussetzt, auf welche ich jedesmal verwiesen habe.

Digitized by Google

Baßstimme vor. Er wird desto mehr Lust zur Erlernung des Generalbasses bekommen, wenn er nicht bey jedem Griffe, wie in den meisten absichtlich darnach eingerichteten Uebungsexempeln, auf eine oder die andere Schwierigkeit stößt. Das, was ihm für jetzt noch unbekannt ist, erwähnt man nur mit wenigen Worten, und spart die ausführliche Erklärung, bis es die Ordnung beym eigentlichen Unterrichte mit sich bringt.

§. IV.

Ferner rathe ich, daß man, besonders im Anfange, auf einmal nicht zu viel durchnehme. Denn oft wird lange Zeit und mehrmaliges Erklären auf diese oder jene Art dazu erfordert, ehe der schwächere Schüler etwas völlig einsieht, und auf jeden ähnlichen Fall richtig anwenden lernt. Man füge daher, wenn es nöthig seyn sollte, noch mehrere Beyspiele hinzu, um eine oder die andere Regel näher zu bestimmen, und sie dem Gedächtnisse desto fester einzuprägen. Auch wiederhole man gelegentlich dasjenige, was der Lernende zwar schon wußte, aber vielleicht ganz, oder doch zum Theil, wieder vergessen hat. Ueberhaupt behandle man ja nicht Einen Lernenden, wie den Andern. — Eine Erinnerung, die nicht oft genug wiederholt werden kann, weil recht viele Lehrer auf die Fähigkeiten ihres jedesmaligen Schülers noch immer zu wenig Rücksicht nehmen.

§. V.

Es ist nicht genug, daß man bey der Unterweisung einzig und allein über die Befolgung der Regeln in Absicht auf die reine Harmonie halte, sondern man muß auch den Lernenden, seinen Kräften gemäß, zugleich an eine geschmackvolle Begleitung gewöhnen, damit er nicht bloß ein schulgerechter Generalbaßspieler werde. Denn wer höchstens nicht gegen eine oder die andere grammatische Regel verstößt,

der hat in der That noch sehr wenig geleistet. Ein Tonstück kann, wie bekannt, ganz fehlerfrey, und dabey doch übrigens sehr schlecht gespielt werden. Dies gilt auch mehr oder weniger vom Spielen des Generalbasses.

§. VI.

Um den Schüler mit der geschmackvollern, bessern Begleitung bekannt zu machen; ihn zu lehren, wie er jedem Tonstücke, in Ansehung des herrschenden Charakters und anderer Nebenumstände, eine zweckmäßige Begleitung gleichsam anpassen müsse; in ihm die Lust zum Lernen zu erhalten, oder wieder anzufrischen ꝛc. dazu ist es sehr rathsam, daß der Lehrer zuweilen die Hauptstimme z. B. die erste Violine ꝛc. spiele, und sich von dem Lernenden begleiten lasse, wenn dieser nämlich hierzu bereits hinlängliche Fertigkeit besitzt. Denn vieles, was an sich gut ist, taugt nicht, so bald die übrigen dazu gesetzten Stimmen hinzu kommen. Man kann z. B. da vierstimmig begleiten, wo in Rücksicht der Haupt- und Nebenstimmen die drey- oder fünfstimmige Begleitung zweckmäßiger wäre. Bald kann die Lage zu hoch, bald zu tief seyn. Bey dieser Stelle kann zu jedem Taktgliede, bey einer andern hingegen nur zu den guten Taktheilen das Anschlagen der Akkorde erfordert werden. Alles dies, und noch vieles andere, läßt sich aus der einzelnen Baßstimme nicht immer errathen. Spielt aber der Lehrer ein Instrument dazu, oder verweiset wenigstens den Lernenden auf die in der Partitur enthaltenen Hauptstimmen, so wird dieser auf die erwähnten Umstände allmählich aufmerksam, übt sein Ohr, (oder doch das Auge,) und lernt so mit erforderlicher Diskretion begleiten. Nur ist dies von Anfängern noch nicht zu verlangen. Deswegen hielt ich es

auch

Digitized by Google

auch nicht für unumgänglich nöthig, in dieser kurzen, zunächst für angehende Generalbaßspieler bestimmten, Anweisung zu den eingerückten Uebungsexempeln eine Violinstimme ꝛc. hinzu zu fügen.

§. VII.

Die Uebungsexempel, welche man mit dem Schüler kritisch durchgenommen hat, lasse man besonders abschreiben, und ihn die Akkorde auf einer leer gelassenen Notenreihe, oder auch wohl auf drey über einander stehenden Systemen jede Stimme einzeln aussetzen. Einmal dient dies überhaupt zur nöthigen Wiederholung; sodann sieht auch der Anfänger erst beym Niederschreiben manches völlig ein, was ihm vorher vielleicht doch noch nicht überzeugend genug einleuchtete. Ueberdies bleibt das, was man selbst niederschreibt, gewöhnlich länger im Gedächtnisse, als wenn man es nur flüchtig spielt; und was etwa der Vortheile mehr sind. Man lasse aber die zu jedem Akkorde entworfenen Uebungsexempel nicht nur in Einer Lage, sondern auch tiefer und höher spielen, damit der Schüler sich in allen Lagen helfen lerne. In dieser Rücksicht kann man die sonst bestimmten Grenzen in Ansehung der Höhe und Tiefe immerhin überschreiten lassen. Auch das Versetzen der Uebungsexempel in andere Töne (das Transponiren) ist dem Lernenden sehr anzurathen.

§. VIII.

Da es auf den Musiklernenden überhaupt, ins besondere aber auf den künftigen Komponisten (und auf das nicht immer zu vermeidende Generalbaßspielen unbezifferter Bässe) einen sehr vortheilhaften Einfluß hat, wenn er weiß, auf welcher Stufe jeder Akkord am häufigsten vorkommt, oder seinen eigentlichen Sitz hat: so vergesse der Lehrer ja

nicht, den fähigern Schüler bey Zeiten damit bekannt zu machen. Auch lasse man ihn vor jedem zu spielenden Tonstücke wenigstens einige Akkorde aus eigener Erfindung angeben. Es versteht sich, daß man anfangs nur etwa mit dem Dreyklange auf der Dominante und auf der Tonica selbst, zufrieden ist. Kann er diese Akkorde in jeder vorkommenden Tonart finden, so lasse man ihn auf mehreren Stufen einen oder den andern dahin gehörigen Akkord aufsuchen, und daraus ein kleines Ganzes zusammensetzen. Dadurch wird allmählich der Grund zur so genannten Tonführung gelegt. Nun zeigt man ihm, wie Ausweichungen möglich sind. Dies geschieht, wie bekannt, am leichtesten vermittelst des Septimenakkordes mit der kleinen Septime und großen Terz auf der Dominante desjenigen Tones, in welchen man ausweichen will. Gesetzt also, der Lernende soll aus dem C dur in G dur ausweichen, so läßt man ihn in einer guten natürlichen Folge, (z. B. nach dem weichen Dreyklange A ꝛc.) auf der Dominante von G, nämlich auf D, den Septimenakkord ($\frac{7}{5}$) greifen. Er wird fühlen, daß man schon dadurch ins G kommt, und warum in diesem Falle fis der Leitton heißt. — Man erklärt ihm nunmehr, daß dieser Uebergang auch vermittelst jeder Versetzung des Septimenakkordes, nämlich durch $\frac{6}{5}$ auf dem Semitonio modi (fis), durch $\frac{6}{3}$ auf der zweyten Stufe (a), und durch $\frac{4}{2}$ auf der vierten Stufe (c) geschehen könne. Aus dem G dur wieder in C dur zurück, führt demnach der Septimenakkord ($\frac{7}{5}$) auf der Dominante von C, nämlich auf G, oder eine der nur eben erwähnten Versetzungen. — Mehr hiervon zu sagen erlaubt der Raum nicht. Ein geschickter Lehrer wird auch in dieser Rücksicht das Fehlende durch mündlichen Unterricht ersetzen.

Erstes

Erstes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Erklärung der Worte: Ton, Intervall, Konsonanz, Dissonanz, Akkord, Harmonie, Modulation und Generalbaß.

§. 1.

Unter Ton versteht man überhaupt einen jeden Klang, dessen Höhe oder Tiefe sich deutlich bemerken, und gegen einen andern bestimmen (vergleichen, abmessen, berechnen) läßt. Die Physiker sagen daher gewöhnlich kürzer: „der Ton ist ein Klang von bestimmter, vergleichbarer Höhe u. dgl.." Nur muß man das Beywort bestimmt hier nicht in der Bedeutung nehmen, als habe jeder nahmhafte Ton eine gewisse genau festgesetzte Höhe oder Tiefe. Denn noch giebt es kein allgemein eingeführtes absolutes Tonmaß; daher wird auch z. B. der Ton, den wir C nennen, nicht an jedem Orte gleich hoch gestimmt. Im gewöhnlichen Chortone hat das C sogar die Höhe des Tones D auf denjenigen Instrumenten, die im so genannten Kammertone stehen.

Anm. Ein reiner Ton entsteht, wenn die Schwingungen (Vibrationen) eines elastischen Körpers, z. B. einer Saite, in gleicher Geschwindigkeit, oder in gleichen Zeiträumen (regelmäßig) auf einander folgen. Vibrirt eine Saite zwar dem größten Theile nach, aber doch nicht durchaus gleich geschwind — wie dies bey nicht völlig gleichartigen, oder stellenweise etwas dickern oder dünnern Saiten der Fall ist —: so wird der Ton unrein, d. h. man hört den eigentlichen Ton, der mitklingenden unharmonischen Nebentöne wegen, nicht hervorstechend genug. Folgen die Schwin-

gungen sehr unregelmäßig, oder ohne alle Ordnung auf einander: so entsteht dadurch gar kein wirklicher Ton, sondern nach Beschaffenheit des erzitternden Körpers bloß ein Laut oder Schall, ein verworrenes Geräusch u. dgl.

Die Höhe und Tiefe eines Tones hängt von der mehreren oder mindern Geschwindigkeit der Schwingungen ab. Tief wird nämlich ein Ton genannt, wenn der elastische Körper in einem gewissen Zeitraume z. B. in einer Sekunde, verhältnißmäßig wenige, folglich langsamere, Schwingungen macht. Dies ist der Fall bey dicken, langen und nicht stark gespannten Saiten. Je geschwinder hingegen die Schwingungen auf einander folgen, oder je öfter in dem nämlichen Zeitraume die Luft erschüttert wird, (wie bey dünnern, kürzern oder stärker gespannten Saiten,) desto höher wird der Ton.

§. 2.

In einem besondern musikalischen Sinne bezeichnet das Wort **Ton** ein Intervall, (§. 3.) welches auf zwey zunächst liegenden Stufen steht, wie c-d ꝛc. In dieser Hinsicht unterscheidet man hauptsächlich **ganze** und **halbe Töne**, weil die Stufen c, d, e, f, g, a, h, c — folglich auch die darauf bezeichneten Töne — nicht alle gleich groß sind. Zwey zunächst liegende Tasten z. B. c und cis, cis und d, e und f ꝛc. verhalten sich, ohne Rücksicht der Lage, wie ein **halber Ton** zu einander.*) Liegt aber zwischen zwey Tasten noch Eine, wie zwischen c und d, (nämlich cis,) zwischen e und fis, (f,) zwischen fis und gis, (g,) ꝛc. so beträgt ihre Entfernung von einander einen **ganzen Ton.**

Anm. 1. Selbst die halben Töne pflegt man, bey genauerer Bestimmung, in große und in kleine einzutheilen. Ein großer halber Ton besteht ungefähr aus fünf so genannten commatibus, **) und wird auf zwey Stufen dargestellt. Von

*) Dem angehenden Generalbaßspieler auf irgend einem Klavierinstrumente dürften diese Merkmale wohl einleuchtender seyn, als eine theoretische Erklärung. Indeß sagt die beygefügte Anmerkung auch in dieser Hinsicht mehr hiervon.

**) Man nimmt nämlich an, daß neun solche commata einen ganzen Ton betragen. Diese Eintheilung ist zwar nicht völlig genau — denn

Von dieser Art sind e-f, fis-g, a-b ꝛc. Die kleinen halben Töne, auf die man nur vier commata rechnet, stehen auf Einer Stufe, z. B. c-cis, des-d u. s. w. Zwey halbe Töne von verschiedener Größe, d. h. ein großer und ein kleiner halber Ton, machen zusammen einen ganzen Ton aus, z. B. c-d, nämlich c-cis, und cis-d, oder c-des, und des-d.

Anm. 2. Ein Ton kann zwar freylich nicht in Hälften ꝛc. getheilt oder zerlegt werden; daher sind in dieser Rücksicht die Ausdrücke ganze, halbe ꝛc. Töne allerdings der Sache nicht vollkommen angemessen. Allein in so fern man dabey auf die Entfernung zweyer Töne sieht, kann die gedachte Eintheilung dessen ungeachtet beybehalten werden. Auch dürften diese, nun einmal allgemein in die Kunstsprache eingeführten, Ausdrücke wohl so leicht nicht wieder daraus zu verdrängen, und durch andere, in jeder Hinsicht passende, zu ersetzen seyn.

§. 3.

Zwey Töne von verschiedener Größe, d. h. wovon einer höher ist, als der andere, werden ein **Intervall** genannt, weil man sich, nach einer sinnlichen Vorstellung, zwischen beyden Tönen einen Zwischenraum, (eine gewisse Entfernung, Weite ꝛc.) denkt. Eigentlich sind aber nicht die beyden Töne selbst das Intervall, sondern gleichsam nur die Grenzpunkte desselben; mithin würde man richtiger sagen: Zwey Töne von verschiedener Größe begrenzen ein Intervall*). Gemeiniglich wird — wiewohl ebenfalls nicht

denn es giebt auch ganze Töne von verschiedener Größe —; indeß kann sie doch dazu dienen, dem angehenden Generalbaßspieler von der verschiedenen, oder vielmehr verschieden seyn sollenden, Größe der halben Töne einigermaßen einen Begriff beyzubringen. Die genauere Erörterung dieses weitläuftigen Gegenstandes gehört in eine eigentliche Theorie der Musik, und würde hier zu vielen Raum einnehmen; gesetzt auch, es wäre möglich, dem Anfänger, der keine mathematischen Kenntnisse besitzt, die Sache völlig klar und deutlich zu machen.

*) Der Kunstausdruck Intervall ist ein Tropus, d. h. eine Redefigur, (unter der besondern Benennung Metonymie,) wonach ein Begriff mit dem andern verwechselt, oder einer statt des andern (z. B. die Ursache statt der Wirkung, das Zeichen statt der dadurch bezeich-

ganz richtig — der jedesmalige höhere Ton das Intervall genannt; denn man sagt der Kürze wegen bloß: d ist die Sekunde, e die Terz von C u. s. w. Der obigen gewöhnlichern Erklärung zu Folge gehörte der Einklang nicht zu den eigentlichen Intervallen; denn die Töne c und c sind beyde von gleicher Höhe, folglich läßt sich dazwischen kein Raum denken.

Andere hingegen lehren, ein Intervall sey das Verhältniß, worin zwey Töne in Absicht auf ihre Höhe gegen einander stehen. Sonach wäre allerdings auch der Einklang ein Intervall, weil beyde verglichene Töne z. B. g und g, ein gewisses Verhältniß zu einander haben. Beyde sind nämlich von gleicher Höhe oder Größe, mithin haben sie das so genannte Verhältniß der Gleichheit *).

§. 4.

Die Hauptbennungen **Sekunden, Terzen** ꝛc. erhalten die Intervalle von der größern oder kleinern Anzahl Stufen, welche sie auf dem Notenplane einnehmen. Eine Sekunde steht nämlich auf der zweyten oder nächstliegenden, eine Terz auf der dritten, eine Quarte auf der vierten Stufe u. s. w. Wenn schlechthin von der Prime, Oktave, Quinte oder Quarte die Rede ist, so versteht man die **reine** oder **vollkommne** Prime, Oktave, Quinte oder Quarte darunter. Weil aber auf jeder Stufe mehrere Intervalle, z. B.

zeichneten Sache, das Verhältniß statt des darin Enthaltenen ꝛc.) gesetzt wird. In dem gegenwärtigen Falle nennt man den denkbaren Zwischenraum, und meint die beyden Töne selbst, oder vielmehr ihr Verhältniß in Ansehung der Höhe und Tiefe.

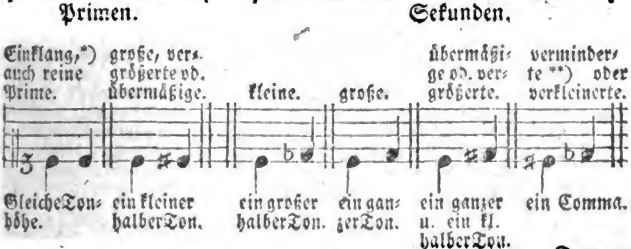
*) Um jedem Streite, wo möglich, zu entgehen, rücke ich hier beyde, der Hauptsache nach verschiedene, Definitionen des Wortes Intervall ein, und überlasse es Jedem, der einen oder der andern Meinung beyzutreten. Nur hätte man, dünkt mich, statt des Kunstwortes Intervall (Zwischenraum) ein anderes wählen, oder es nachher noch einführen sollen, wenn dabey bloß das Verhältniß zweyer Töne zu einander, ohne Hinsicht auf den dazwischen denkbaren oder mangelnden Raum, in Betrachtung kommen soll. — Uebrigens kann ich auf keinen Fall zugeben, daß nach der Behauptung einiger neuerer Tonlehrer auch ein einzelner Ton z. B. der tiefere allein, ein Intervall sey, oder daß zwey Töne, wie $\frac{e}{c}$, auch zwey Intervalle heißen können.

z. B. mehrere Sekunden, Terzen ꝛc. möglich, und in der Ausübung auch wirklich gebräuchlich sind: so bedient man sich der Beywörter **groß, klein, übermäßig, vermindert** u. d. dgl. um dadurch die Größe des einen oder des andern Intervalles genauer zu bestimmen. (§. 5.)

Anm. Die Intervalle werden gewöhnlich von dem tiefern Tone aufwärts, und zwar nach Stufen abgezählt. Wenn man also die Töne c und e nach ihrer Entfernung, oder als Intervall, bestimmen will, so zählt man die erste Stufe (nämlich c) mit. Sonach steht e auf der dritten Stufe, und heißt folglich eine Terz. Es ist zwar um einen halben Ton tiefer als e, weil aber es ebenfalls auf der dritten Stufe von c steht, so behält dieses Intervall die Benennung einer Terz; da hingegen der Ton dis auf der zweyten Stufe von c eine Sekunde heißt. Hiervon wird man die Anwendung leicht auf andere Intervalle machen können.

§. 5.

Ueber die Anzahl der Intervalle hat man sich bis jetzt ebenfalls noch nicht vereinigen können; denn einige Tonlehrer nehmen deren in dem Bezirk einer Oktave nur achtzehn, Andere hingegen ein- zwey- bis vier und zwanzig, und noch Andere sogar einige vierzig an. — Die mehr oder weniger gewöhnlichen Intervalle möchten etwa folgende seyn:



Terzen:

*) Der Einklang mag nun ein wirkliches Intervall seyn, oder nicht, so mußte ich ihn doch, der Vollständigkeit wegen, hier mit aufnehmen. Einklang sagt man, weil c und c, auf zwey Instrumenten oder von zwey Sängern hervorgebracht, einerley Tonhöhe haben. Da jedoch zu dem so genannten Einklange zwey Töne gehören, die noch überdies, z. B. auf einer Violine und Flöte ꝛc. auch dem Klange nach ver-

Terzen:

verminderte oder verkleinerte.	kleine.	große.	übermäßige od. vergrößerte.
2 große halbe Töne.	1 ganzer u. 1 großer halber Ton.	2 ganze Töne.	2 ganze Töne u. 1 kleiner halb. T.

Quarten:

vermin derte.	oder:	reine od. vollkomm.	übermäßige od. vergrößerte.
1 ganzer Ton u. 2 große halbe Töne.		2 ganze Töne u. 1 groß. halb. T.	3 ganze Töne.

Quinten:

falsche**), unvollkomm. (kleine) oder verminderte.	reine od. vollkommne.	übermäßige od. vergrößerte.
2 ganze und 2 große halbe Töne.	3 ganze T. u. ein gr. halb. T.	4 ganze Töne.

Sexten:

vermin derte.	kleine.	große.	übermäßige od. vergrößerte.
2 ganze u. 3 gr. halbe Töne.	3 ganze u. 2 gr. halbe T.	4 ganze T. u. 1 gr. halb. T.	5 ganze Töne.

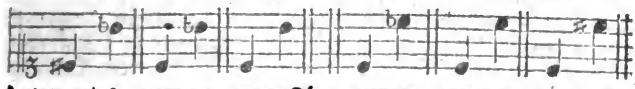
Septi-

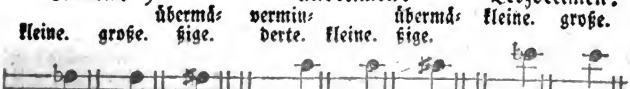
verschieden sind: so wird die Benennung Einklang von einigen Schriftstellern für unschicklich erklärt; nur hat man dafür noch kein anderes Kunstwort eingeführt. Die reine Prime ist zwar nicht in Ansehung ihres Verhältnisses, aber doch in Absicht auf ihren Gebrauch, von dem Einklange verschieden. Denn die erstere bezieht sich bloß auf den jedesmaligen Grundton selbst, und steht also mit diesem unabänderlich auf einer und ebenderselben Stufe; da hingegen der Einklang auch außerdem zur Verdopplung eines oder des andern Intervalles, z. B. der Quinte ꝛc. gebraucht wird. Allein bisher hat man beyde Wörter gemeiniglich für gleichbedeutend genommen, und nur erst seit kurzem zeigte vorzüglich Portmann die gedachte Verschiedenheit. — Uebrigens bezeichnet man den Einklang durch eine Note mit zwey Strichen, wovon einer auf- der andere abwärts steht a). Weil aber bey ganzen Taktnoten die Striche nicht statt finden, so schreibt man dafür zwey solche Noten dicht neben einander b).

**) Ueber die, anfangs vielleicht etwas auffallende, und bisher in den meisten Lehrbüchern nicht mit aufgeführte, verminderte Sekunde, cis-des, dis-es ꝛc. so wie über verschiedene andere Intervalle, folgen §. 6. die nöthigen Bemerkungen.

***) Der sehr gewöhnliche Ausdruck: falsche Quinte, zeigt nicht an, daß die-

Digitized by Google





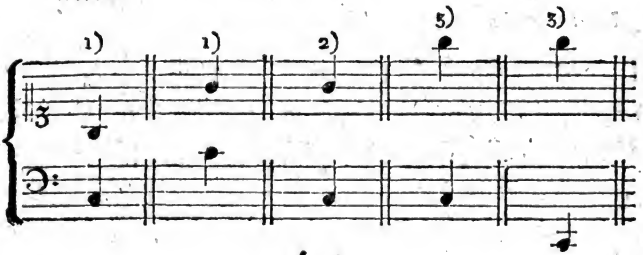
Diejenigen Intervalle, welche in dem Bezirke der reinen Oktave enthalten sind, werden einfache, die übrigen weiter entfernten aber zusammengesetzte Intervalle genannt. Es versteht sich übrigens von selbst, wenn z. B. d zum tiefern Tone angenommen wird, daß alsdann es die kleine, e die große und eis die übermäßige Sekunde ist u. s. w.

Anm.

dieses Intervall fehlerhaft sey, sondern man bedient sich des Beywortes falsch deswegen, weil die dadurch bezeichnete Quinte unecht (nicht rein, dissonirend ꝛc.) ist. Schicklicher hätte man aber doch wohl ein anderes Beywort wählen können; wie denn auch diese Quinte von Einigen in gewissen Fällen die kleine, von Andern aber die verminderte Quinte genannt wird. (Marpurg, Handbuch ꝛc. Seite 13. und 95.)

*) Die Nonen, Undecimen und Terzdecimen sind zwar in Absicht auf ihren Standort, (aber nicht ihrem harmonischen Gebrauche nach,) nichts anders, als Oktaven von der Sekunde, Quarte und Sexte. Auch bedient man sich zur Bezeichnung der zwey Letztern gewöhnlich der Ziffern 4 und 6; nur einige Neuere wählen dazu nicht ohne Grund die Zahlen 11 und 13. Alle Decimen und Duodecimen oben mit

Anm. Die Intervalle behalten gewöhnlich ihre Hauptbenennungen, Terz, Quinte ꝛc. auch alsdann noch, wenn man sie um eine oder mehrere Oktaven höher versetzt. Die reine Quinte von C ist bekanntlich g, dieses g mag nun das nächste von dem angenommenen C seyn, wie in den Beyspielen 1), oder mehrere Oktaven davon entfernt liegen 2) 3): so bleibt das g doch immer noch die Quinte von C. Daß aber hiervon vorzüglich die Intervalle auf der zweyten Stufe in verschiedenen Fällen eine Ausnahme machen, und unter welchen Umständen nach einigen Systemen z. B. von C an gerechnet das f eine Undecime, das a hingegen eine Terzdecime heißt, dies wird am gehörigen Orte näher bestimmt werden.



§. 6.

In so fern die zu einem Intervalle gehörigen beyden Töne entweder **zugleich**, oder **nach einander** vorkommen, werden die Intervalle von einigen Theoretikern in **harmonische** und in **melodische** eingetheilt. Harmonisch heißt nämlich ein Intervall, wenn die dazu gehörigen Töne **zugleich** (coexistirend) angegeben werden, und beyde zu einem oder dem andern wirklichen Akkorde gehören; da hingegen die Töne eines melodischen Intervalles **nach** einander (successiv) vorkommen. Sonach wären c und g über einander verbunden oder zugleich angegeben, ein **harmonisches** Intervall; kämen aber diese beyden Töne **nach** einander vor, so würden sie ein **melodisches** Intervall

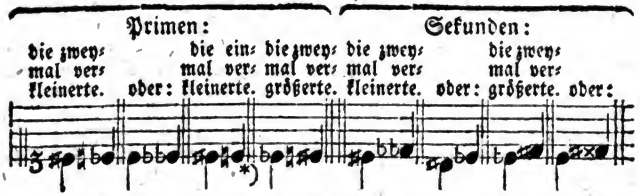
mit aufzuführen, hielt ich für unnöthig, weil man sich unter diesen Intervallen nur um eine Oktave erhöhete Terzen und Quinten denken darf.

Digitized by Google

vall heißen. Nicht alle harmonische Intervalle sind auch als melodische brauchbar, und umgekehrt. So verbietet man z. B. die Folge verschiedener übermäßigen und verminderten Intervalle, die als harmonische sehr gebräuchlich sind, und unter den allgemeinen Regeln insgesammt nahmhaft gemacht werden sollen. Dagegen giebt es keinen Akkord, zu welchem die beyden Töne dis und es gehören, ob sie gleich bey so genannten enharmonischen Tonverwechselungen, z. B. in dem vortrefflichen ersten Recitative des Todes Jesu von Graun ꝛc. allerdings unmittelbar nach einander folgen können. Zu den bloß melodischen Intervallen gehört eigentlich auch die übermäßige Prime; denn sie kommt niemals als ein wirklich zur Harmonie gehöriges Intervall, sondern nur im Durchgange, statt der reinen Prime vor. Dies gilt auch von der übermäßigen Oktave, die im Grunde ohnehin wohl nichts anders, als eine in die höhere Oktave versetzte, übermäßige Prime ist. Die verminderte Terz, die verminderte Sexte und die verminderte Oktave werden von Einigen ebenfalls für bloß melodische Intervalle erklärt; ob sie gleich in verschiedenen Lehrbüchern als wirklich zur Harmonie gehörige Intervalle erscheinen. Fast gar nicht gebräuchlich ist die übermäßige Terz; indeß hat doch unter andern vorzüglich **Marpurg** ihren, allenfalls zulässigen, Gebrauch in der Harmonie zu zeigen gesucht. (Handbuch, S. 128; desgl. Versuch über die muf. Temperatur, S. 46.)

Anm. Schriebe ich eine bloß speculative Intervallenlehre, so würde ich auch die noch übrigen, §. 5. absichtlich nicht erwähnten, Intervalle, die sich auf dem Papiere ꝛc. darstellen lassen, der Reihe nach anzeigen. Allein wozu hier alle die denkbaren Intervalle, von welchen der Generalbaßspieler gegenwärtig keinen wirklichen Gebrauch machen kann? — Damit man aber doch von solchen, größtentheils nur papiernen, Intervallen einen Begriff bekomme, rücke ich hier bloß die noch möglichen Primen und Sekunden ein.

Primen:



Hiervon wird man schon einigermaßen auf die noch übrigen Terzen, Quarten, Quinten ꝛc. schließen können. Wer sie alle zu kennen wünscht, der findet sie im dritten Jahrgange der wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend, oder in Scheibens Werk über die musikalische Composition, desgl. in Riedts Versuch über die mus. Intervallen u. a. m.

In einem gewissen Lehrbuche werden auch sogar die übermäßige Prime, die verminderte Sexte, die verminderte und die übermäßige Oktave für bloß papierne oder schimärische Intervalle erklärt; allein mich dünkt, der achtungswerthe Verfasser dieses Lehrbuches gehe hierin doch zu weit. Denn gesetzt und zugegeben, daß die genannten Intervalle, wenigstens nach einem oder dem andern Systeme, zum Theil oder insgesammt nicht eigentlich zur Harmonie gehören, sondern nur als Verzögerungen, durchgehende Töne u. dgl. zu betrachten sind: so kann man doch den Gebrauch derselben nicht leugnen. Wenn aber diese Intervalle wirklich vorkommen, sey es auch, daß sie nicht zur Harmonie gerechnet werden dürfen: so muß man doch einen Namen für sie haben, und dadurch z. B. eine übermäßige Prime von einer kleinen Sekunde unterscheiden können **).

Natür-

*) Diese verminderte Prime, die als ein melodisches Intervall häufig vorkommt, habe ich §. 5. deshalb nicht mit aufgeführt, weil sie wohl bloß eine absteigende übermäßige Prime ist. Denn sich den so genannten Grundton oder die Basis eines Intervalles als den höhern Ton zu denken — wie dies hier geschehen müßte — scheint mir gewissermaßen ein Widerspruch zu seyn. Auch bey der oben angezeigten zweymal verkleinerten Prime und Sekunde — die ich übrigens ihren Vertheidigern gern zum beliebigen Gebrauche überlassen will — ist dies der Fall.

**) Daß aber Einige das Intervall c cis für eine kleine Sekunde erklären und die Benennung: übermäßige Prime nicht gelten lassen wollen, ist freylich sonderbar genug. Denkt man sich die übermäßige Prime als ein Intervall, welches einen kleinen halben Ton höher ist, als der Grundton, aber doch auf der nämlichen (ersten) Stufe steht: so

§. 7.

Natürlich groß oder klein heißen die Intervalle, wenn sie in der Tonleiter (Vorzeichnung) des Tones, woraus man spielt, enthalten sind. Folglich wäre z. B. in C dur e die natürlich große, und in C moll es die natürlich kleine Terz. Die Intervalle, welche nicht unter der Vorzeichnung mit begriffen sind, sondern durch ein Versetzungszeichen erst unmittelbar vor der Note bezeichnet werden, pflegt man gemeiniglich, aber nicht immer richtig, zufällig große oder kleine Intervalle zu nennen *). Sonach wäre z. B. fis in D moll die zufällig große, b in G dur aber die zufällig kleine Terz.

Anm. Daß dennoch ein Versetzungszeichen unmittelbar vor der Note nicht jedesmal ein zufällig großes oder kleines Intervall bezeichne, hoffe ich sogleich überzeugend erweisen zu können. Man nehme an, ein Tonstück gehe aus C dur, so ist fis allerdings zufällig groß. Weicht aber der Komponist in diesem Tonstücke aus C dur wirklich in G dur oder E moll aus, so kann fis, des Kreuzes vor f ungeachtet, sodann (d. h. nach geschehener Ausweichung) nicht mehr zufällig groß heißen; denn fis ist dem G dur und E moll so eigen und natürlich, als es f oder h dem C dur ist. Eben so bezeichnete auch b vor der Note h, wenn nämlich der Komponist bereits in F dur oder D moll ausgewichen wäre, kein zufällig kleines.

so finde ich in der gedachten Benennung gar nichts Ungereimtes. Denn wir benennen ja bekanntlich alle Intervalle von denjenigen Stufen, welche sie der Zahl nach auf dem Notenplane einnehmen. Warum soll dies bloß bey der Prime nicht statt finden? Setzt etwa das Kunstwort Prime nur einen und eben denselben Ton voraus? Und ist nicht so wohl das Verhältniß, als die Behandlung einer übermäßigen Prime und kleinen Sekunde wirklich verschieden? Kurz, ich kann in der Benennung: übermäßige Prime nichts Widersprechendes oder Fehlerhaftes finden, und glaube auch jetzt noch nicht, daß das Intervall c-cis ꝛc. mit Recht eine kleine Sekunde heißen könne.

*) Ueberhaupt hätte man, in Hinsicht auf die natürlichen Intervalle, statt des Beywortes zufällig, wohl noch schicklicher ein anderes, z. B. fremd, erhöhet u. dgl. wählen können; zumal da auch gewisse Dissonanzen zufällige genannt werden. Indeß muß ich freylich in dieser Anweisung die nun einmal fast allgemein angenommenen Kunstwörter beybehalten.

nes Intervall u. s. w. Daß diese Bemerkung für den Generalbaßspieler nicht unwichtig sey, wird bey vorkommenden Fällen gezeigt werden.

§. 8.

Alle die §. 5. angezeigten Intervalle — den Einklang mit darunter begriffen — bringt man in zwey Hauptklassen. Einige werden nämlich, in Absicht auf ihre Wirkung ꝛc. **Konsonanzen**, andere aber **Dissonanzen** genannt. **Konsonirend** (wohlklingend) heißen diejenigen Intervalle, deren Verhältniß zu einander leicht zu fassen ist, oder die zugleich angegeben einen mehr oder weniger angenehmen Eindruck auf uns machen. Wenn sie auch nicht alle völlig in Ruhe setzen, so bewirken sie doch wenigstens keine widrige Empfindung.

Dissonirend (übelklingend) nennt man diejenigen Intervalle, deren Verhältniß zu einander schwer zu fassen ist, oder die einen mehr oder weniger unangenehmen Eindruck auf uns machen. Sie setzen nicht in Ruhe, d. h. sie lassen noch eine Folge (Auflösung in eine Konsonanz) erwarten.

Anm. Damit man diesen, auch für den Generalbaßspieler wichtigen, Paragraphen ganz verstehe, muß ich eine etwas längere Anmerkung hinzu fügen.

Zwey Saiten von gleicher Dicke und Länge, gleich stark gespannt, schwingen sich auch gleich geschwind, und geben einen und eben denselben Ton (den Einklang) an. Man sagt daher: der Einklang verhält sich wie eins zu eins. (1 : 1) Wenn also die eine Saite binnen einem gewissen Zeitraume z. B. 100 Schwingungen macht, so vibrirt indessen auch die andere Saite 100 mal u. s. w. Dies ist das leichteste Verhältniß, das sich denken läßt. Daher werden auch zwey Töne, die ein so leicht zu fassendes Verhältniß zu einander haben, eine Konsonanz genannt. Niemand aber kann und wird es schwer finden, z. B. binnen vier gleich geschwind nach einander folgenden Schlägen, ebenfalls viermal in gleichen Zeiträumen nieder zu schlagen, oder unter vier gleich weit entfernte Punkte . . . . vier andere Punkte in gleicher Entfernung zu setzen.

Wenn

Wenn man hingegen eine Saite, z. B. das G auf der Violine*), um die Hälfte verkürzt, (welches durch das Aufsetzen eines Fingers geschehen kann, weil alsdann nur Eine Hälfte der Saite klingend gemacht wird,) so schwingt sich diese Hälfte noch einmal geschwinder, als die ganze Saite, und giebt nunmehr den Ton G genau um eine Oktave höher an. Da nun in diesem Falle die ganze Saite nur einmal vibrirt, während die Hälfte derselben zwey Schwingungen macht, so sagt man: die Oktave verhält sich wie eins zu zwey. (1:2) Durch die kleinere Zahl wird nämlich der tiefere Ton einer Oktave angedeutet; vorausgesetzt, daß von den Schwingungen, nicht aber von der Länge der Saiten die Rede ist. Denn im letztern Falle verhält sichs umgekehrt; weil nämlich in der ganzen Saite die Hälfte derselben zweymal enthalten ist, oder weil die Länge der ganzen Saite sich gegen die Hälfte derselben wie zwey zu eins (2:1) verhält. — Sonach macht diejenige Saite, die den tiefern Ton einer Oktave angiebt, nur 100 Schwingungen, während die andere Saite 200 mal vibrirt u. s. w. Ein solches Verhältniß ist ebenfalls leicht zu fassen; daher gehören auch zwey Töne, die sich wie eins zu zwey verhalten, zu den Konsonanzen. Daß aber das gedachte Verhältniß leicht zu fassen ist, wird wohl niemand leugnen. Denn wer sollte es schwer finden, binnen der Zeit, in welcher jemand z. B. acht Schläge in gleichen Zeiträumen thut, sechzehnmal gleich geschwind nieder zu schlagen! — Oder man setze eine Anzahl z. B. acht Punkte in gleicher Entfernung neben einander, wie hier: . . . . . so ist es sehr leicht, unter diese acht Punkte sechzehn andere in gleicher Entfernung zu setzen. Ungleich schwerer wäre es hingegen, binnen funfzehn gleich geschwind nach einander folgenden Schlägen sechzehnmal in gleichen Zeiträumen nieder zu schlagen, oder unter funfzehn gleich weit entfernte Punkte sechzehn andere in gleicher Entfernung zu setzen. (Dies letztere Verhältniß 15:16 gäbe demnach eine Dissonanz.) Jetzt wird man hoffentlich einsehen, warum gewisse Intervalle leichter zu fassen sind, und in so fern angenehmer auf uns wirken, als andere. Wenigstens ist dies die wahrscheinlichste Ursache, welche die Philosophen vom Kon- und Dissoniren der Intervalle angeben**).

*) Ein Monochord wäre hierzu freylich noch besser; allein ich besorge, dieses Instrument möchte nicht überall zu haben seyn.

**) Außer dem, was Leibnitz, Euler, Sulzer ꝛc. darüber gesagt haben

Verkürzt man eine Saite, durch das gedachte Aufsetzen des Fingers, um ein Drittel, und macht die übrigen zwey Drittel klingend: so giebt sie die reine Quinte an. In diesem Falle verhält sich also die, in drey Theile (Drittel) getheilte, Saite gegen die klingenden zwey Drittel wie drey zu zwey, (3:2) oder welches, der obigen Bemerkung zu Folge, einerley ist: der tiefere Ton macht nur zwey Schwingungen, während der höhere dreymal vibrirt. Mithin verhält sich die reine Quinte den Schwingungen nach wie zwey zu drey. (2:3) Auch dieses Verhältniß gehört, mit den übrigen verglichen, noch zu den leichtern, und giebt daher ebenfalls ein konsonirendes Intervall an.

Nunmehr wird man begreifen, was es heißt, wenn theoretische Tonlehrer sagen: die reine Quarte hat das Verhältniß 3:4, die große Terz 4:5, (folglich ihre Replik, die kleine Sexte 5:8*), die kleine Terz 5:6, (ihre Replik, die große Sexte,

ben, schreibt Eberhard in seiner Theorie der schönen Wissenschaften, dritte Auflage, Seite 27. „Mehrere Töne zusammen gefallen „durch das leichtere Verhältniß der Luftschwingungen zu einander. „Diese leichtern Verhältnisse sind solche, die mit kleinern Zahlen „ausgedruckt werden." (Z. B. 1:1; 1:2; 2:3 ꝛc.) „Indem die „Seele die Luftschwingungen unvermerkt und mit unbegreiflicher „Schnelligkeit überrechnet: so wird ihr dieses bey den Verhältnissen, „die mit kleinern Zahlen ausgedruckt werden, ihrer Natur nach „leichter", als bey den Verhältnissen, die man vermittelst größerer Zahlen ausdruckt.

*) Unter Replik versteht man dasjenige Intervall, welches durch die Umkehrung entsteht. Ein Intervall wird nämlich umgekehrt, wenn man den tiefern Ton desselben um eine Oktave höher versetzt, und den andern unverändert beybehält, wie in diesem Beyspiele: $\overset{\overline{c}}{\underset{c}{e}}\ \overset{\overline{c}}{e}$ oder: $\overset{\overline{c}}{\underset{c}{g}}\ g$. Mithin wird aus der großen Terz durch die Versetzung eine kleine Sexte, aus der reinen Quinte eine reine Quarte ꝛc. nach diesem Schema: $\begin{matrix}8&7&6&5&4&3&2&1\\1&2&3&4&5&6&7&8\end{matrix}$, d. h. aus der Prime entsteht durch die Versetzung eine Oktave, aus der Sekunde eine Septime u. s. w. Rechnet man nun auf den tiefern Ton einer Terz vier, und auf den höhern fünf Schwingungen, wie hier: $\overset{4}{c}\ \overset{5}{e}$, und setzt das tiefere c z. B. das ungestrichene, um eine Oktave höher in das eingestrichene c, so fallen auf dieses letztere $\overline{c}$ noch einmal so viele, also acht Schwingungen, während das beybehaltene e wie vorher nur fünfmal vibrirt, nämlich: $\overset{5}{e}\ \overset{8}{\overline{c}}$. Hieraus wird es begreiflich und einleuchtend, warum man das Verhältniß der kleinen Sexte, als der Replik der großen Terz, durch 5:8 vorstellt.

Digitized by Google

Sexte, eigentlich 6:10, oder daſſelbe Verhältniß zur bequemern Ueberſicht in kleinern Zahlen ausgedrückt, 3:5.) Mit dieſem letztern Verhältniſſe hört das Konſoniren allmählich auf. Die Grundurſache des Diſſonirens verſchiedener Intervalle läßt ſich aus dem, was von den Konſonanzen geſagt worden iſt, leicht folgern. Eine Diſſonanz giebt ſchon das Verhältniß 8:9, nämlich die große Sekunde. Merklich unangenehmer wirkt 15:16, (ein großer halber Ton,). und noch widriger würde das Intervall 24:25 (ein kleiner halber Ton) ſeyn.

§. 9.

So fern man die Intervalle für ſich allein betrachtet, d. h. ohne ihre übrige Verbindung, giebt es, außer dem Einklange*), noch ſieben Konſonanzen, nämlich 1) die reine Oktave, 2) die reine Quinte, 3) die reine Quarte, 4) die große Terz, 5) die kleine Terz, 6) die große Serte und 7) die kleine Serte. Da nun einige Konſonanzen (wie man ſich gewöhnlich ausdruckt) mehr, andere aber weniger befriedigen, (beruhigen,) oder mit andern Worten: da das Verhältniß der Konſonanzen in Abſicht auf ihre Reinig-

*) Wenn auch der Einklang, nach der §. 3. zuerſt angegebenen Definition, kein Intervall iſt, ſo kann er doch deſſen ungeachtet in Anſehung ſeines Verhältniſſes eine Konſonanz ſeyn. Denn es widerſpricht ſich nicht, daß zwey Töne von gleicher Höhe konſoniren können, ob ſie gleich kein eigentliches Intervall ſind; weil das Konſoniren bloß von dem guten Verhältniſſe zweyer Töne zu einander, und nicht von ihrer verſchiedenen Höhe abhängt. Das Verhältniß 1:1 iſt aber unſtreitig noch leichter und faßlicher, als 1:2, oder 2:3 u. ſ. w. Auch muß Jeder eingeſtehen, daß der Ton c, auf zehn und mehreren Inſtrumenten zugleich rein hervorgebracht, vollkommen konſonire. Und wie könnte man auch ſonſt ein Tonſtück im Einklange endigen? — Wenn aber der Einklang für die vollkommenſte Konſonanz erklärt wird, ſo iſt dies von der völligen Uebereinſtimmung ſeiner beyden Töne, nicht von dem harmoniſchen Reitze derſelben, zu verſtehen. Dies gilt auch, nur in einem etwas kleinern Grade, von der dem Einklange ſehr ähnlichen Oktave; denn auch dieſe klingt — wie man in der Kunſtſprache ſagt — ziemlich leer. Harmonierecher (mannigfaltiger) ſind unleugbar die reine Quinte, die konſonirenden Terzen u. dgl. Uebrigens gebe ich gern zu, daß die beſtimmenden Beywörter vollkommen und unvollkommen, ſo wie verſchiedene andere, nicht in jeder Rückſicht gut gewählt ſind. Hier ſoll aber nur erklärt werden, was man bisher unter den gedachten Kunſtausdrücken verſtand. —

Digitized by Google

nigkeit mehr oder weniger vollkommen (faßlich) ist: so bringt man die Konsonanzen vorzüglich in zwey Abtheilungen. Die mehr beruhigenden heißen **vollkommne**, die weniger beruhigenden aber **unvollkommne Konsonanzen***). Zu den **vollkommnen** gehören, außer dem Einklange, die reine Oktave und die reine Quinte. **Unvollkommne** Konsonanzen sind die beyden oben genannten Terzen und Sexten. Zwischen den vollkommnen und unvollkommnen Konsonanzen hält die reine Quarte, ihrem Verhältnisse nach, gleichsam das Mittel, daher wird sie von Einigen für eine vollkommne, von Andern aber für eine unvollkommne Konsonanz erklärt. **)

Alle

*) Andere lehren: „Die Octave, die Quinte und die Quarte werden „vollkommene Consonanzen genannt, weil sie keine merkliche „Erhöhung vertragen, ohne dissonirend zu werden; die Terz und „Sexte aber unvollkommene, weil sie gröſser oder kleiner seyn können." (Sulzer, unter Consonanz.) Fast eben derselben Worte bedient sich Kirnberger in seinen Grundsätzen des Generalbasses, S. 15. E. Bach schreibt S. 24. „Sie heißen vollkommene Consonanzen, weil sie keine Veränderung als Consonanzen mit sich „vornehmen lassen, sondern sogleich dissoniren, so bald sie gröſser „oder kleiner gemacht werden ꝛc.". Koch druckt sich so aus: „Jene (die reine Prime, die reine Oktave und die reine Quinte) nennet man, weil die Stufen derselben nur ein consonirend Intervall „enthalten, vollkommene Consonanzen, diese aber (die große „und kleine Terz, und die große und kleine Sexte) werden unvollkommne Consonanzen genannt, weil sie so wohl klein als groß „seyn können und dennoch consoniren." (Versuch einer Anleitung zur Composition, erst. Theil, S. 49.)

**) Daß die reine Quarte auch von verschiedenen Tonlehrern unter die Zahl der Dissonanzen aufgenommen, und in gewissen Fällen allerdings wie eine Dissonanz behandelt wird, soll bey dem Quartsextenund Quartquintenakkorde näher bestimmt werden. Ueberhaupt wird man hoffentlich nicht verlangen, daß schon hier, wo es bloß auf die allgemeine Eintheilung ꝛc. abgesehen ist, jede einzelne Ausnahme angezeigt werden solle. Dadurch dürfte wohl dem Lernenden die Uebersicht des Ganzen mehr erschwert, als wirklich erleichtert werden. Denn um zu verstehen, warum z. B. in dem Quintsextenakkorde auch sogar die reine Quinte eine Dissonanz, in dem Sekundenakkorde hingegen die Sekunde selbst eine Konsonanz sey, müßte man bey der Erklärung der Intervalle schon Kenntniß von den Akkorden haben. — Es wäre aber, dünkt mich, gegen die gute Lehrart, vorher von dem Zusammengesetztern, und sodann erst von dem Einfachern zu handeln. Dies für gewisse Recensenten! —

Digitized by Google

Alle die übrigen §. 5. nahmhaft gemachten Intervalle sind **Dissonanzen**. Es wird nämlich jedesmal der höhere Ton derselben, bey der Sekunde hingegen, aus einem weiter unten (bey dem Sekundenakkorde) zu bestimmenden Grunde, der tiefere Ton wie die Dissonanz behandelt. Je mehr aber eine Dissonanz beunruhiget, oder je widriger sie auf uns wirket, desto vollkommner ist sie in ihrer Art. Daher pflegt man bey genauerer Eintheilung auch **vollkommne** und **unvollkommne Dissonanzen** anzunehmen. **Vollkommen** oder sehr dissonirend wären demnach die übermäßige Prime, (die kleine Sekunde,) die große Septime, (die verminderte Oktave) und andere diesen ähnliche Intervalle. Die übrigen, nicht so widrigen, Dissonanzen heißen **unvollkommne**, weil sie ihrem Endzwecke, eine Art von Mißvergnügen zu erregen, weniger entsprechen.

§. 10.

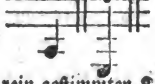
Die in dem vorhergehenden Paragraphen angenommene Eintheilung der Konsonanzen in vollkommne und in unvollkommne gründet sich, wie man sieht, auf das **Verhältniß** derselben. Ein gewisser musikalischer Lehrsatz heißt nämlich: Je näher ein Intervall der Einheit kommt, desto vollkommner konsonirt es. Sonach wäre der Einklang (1:1) vollkommner, als die Oktave (1:2); diese vollkommner, als die Quinte (2:3); die Quinte vollkommner, als die Quarte (3:4) u. s. w. Jedoch sind auch hierin die Theoretiker bis jetzt noch nicht einerley Meinung. Denn Einige rechnen auch die große Terz und ihre Replik, die kleine Sexte, zu den vollkommnen Konsonanzen. Sie sagen nämlich: Bey jedem tiefen Tone klingen, einer bekannten Erfahrung zu Folge, außer der Oktave, die reine Quinte und die große Terz vernehmlich mit *); folglich sind diese Intervalle die, in der Natur selbst gegründeten, vollkommen-

*) Aber nicht die nächstliegende, sondern die hier bemerkte Quinte und Terz;

mensten Konsonanzen. Dazu gehören, den Grundsätzen dieser Theoretiker gemäß, auch die Oktave, die reine Quarte und die kleine Sexte, als die Repliken der Prime, der reinen Quinte und der großen Terz *). Für unvollkommne Konsonanzen werden von den gedachten Schriftstellern erklärt: die kleine Terz und ihre Replik, die große Sexte; und außer diesen beyden auch die falsche Quinte und ihre Replik, die übermäßige Quarte. Ob aber die beyden letztern Intervalle uneingeschränkt für Konsonanzen gelten können, will ich Andere entscheiden lassen.

§. 11.

Zwischen den Kon- und Dissonanzen nehmen einige neuere Systematiker noch eine Mittelgattung von Intervallen an, nämlich solche, die weder völlig konsonirend, noch völlig dissonirend sind, oder seyn sollen — und die deshalb von diesen Systematikern Neutra genannt werden. Solche Neutra sind: die falsche Quinte, die verminderte Terz, die

Terz:  u. s. w. Dieses Mitklingen, welches auf

einem rein gestimmten Klaviere ꝛc. bey jedem etwas stark angegebenen und lange ausgehaltenen tiefen Tone auch ein nur mäßig feines Ohr hören kann, pflegt man die Sympathie der Töne zu nennen. Hierzu gehört auch die merkwürdige Erscheinung, daß eine Saite, durch den Klang einer andern gleich hohen, zum Mitklingen gebracht wird. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur, in einer nicht allzu großen Entfernung von dem Resonanzboden eines Klaviers, auf der Violine ꝛc. irgend einen Ton etwas stark angeben, und denselben Ton wird auch das Klavier hören lassen. — Die wahrscheinlichen Ursachen dieses Mitklingens muß man in den Lehrbüchern der Physik aufsuchen. Hier würde eine nähere Untersuchung zu weit führen. Daß aber nicht bey jedem elastischen Körper die oben genannten Intervalle mitklingen, hat Chladni sehr überzeugend bewiesen. (Entdeckungen über die Theorie des Klanges, S. 67. ff.)

*) Außer Andern hielt auch schon Mizler die große Terz deswegen für eine vollkommne Konsonanz, weil sie zum harten Dreyklange, als zur vollkommensten und am meisten beruhigenden Harmonie, gehört. (Musikalische Bibliothek, erst. Band, dritt. Theil, S. 37 ff. und 621 fünfter Theil, S. 34 ꝛc.)

Digitized by Google

die übermäßige Quinte, und ihre Repliken, nämlich die übermäßige Quarte, die übermäßige Sexte und die verminderte Quarte. Allein wahrscheinlich werden nicht alle Theoretiker dieser Meinung beystimmen, weil man die genannten Intervalle, so wohl ihrem Verhältnisse, als ihrer Wirkung nach, bis jetzt größtentheils für mehr oder weniger dissonirend gehalten hat. — **Marpurg** nennt diejenigen Dissonanzen, „die in ihrem unveränderten (d. h. ihnen eigentlich zukommenden) Verhältnisse *), durch sich allein dissoniren würden, die aber in dem temperirten Tonzirkel nur durch ihre Verbindung (mit mehreren Tönen) dissoniren — bis ein besserer Name für sie ausfündig gemacht wird — **alterirte Dissonanzen.** Dergleichen sind: 1) die übermäßige Sekunde, z. B. c - dis, (die nämlich allein angegeben auf einem Klavierinstrumente eben so klingt, wie die kleine Terz c-es, und folglich nicht eher wirklich dissonirt, bis wenigstens noch ein dritter Ton hinzu kommt,) und ihre Replik, die verminderte Septime; 2) die übermäßige Terz und ihre Replik, die verminderte Sexte; 3) die verminderte Quarte und ihre Replik, die übermäßige Quinte." So weit **Marpurg**! Er setzt zwar im Handbuche S. 16. hinzu, daß die erwähnten Intervalle nur theoretisch betrachtet, d. h. hier wohl nichts anders, als in ihrem wahren Verhältnisse, **durch sich allein dissoniren würden.** Aber auch selbst alsdann, wenn man, außer aller weitern Verbindung, auf dem Monochorde das wirkliche gis zu dem c angiebt, oder wenn man auf dem Klaviere das gis ungefähr um ein halbes comma tiefer stimmt, als es gewöhnlich steht, (oder doch nach der gleichschwebenden Temperatur stehen sollte,) klingt es gegen das c — wenigstens in meinem Ohre — noch immer nicht wie eine entschiedene

*) Man erinnere sich hierbey, daß auf einem Klavierinstrumente z. B. die Töne dis und es vermittelst einer und eben derselben Taste angegeben werden müssen, und daß folglich beyde Töne von gleicher Höhe sind, da doch dis ungefähr um ein comma tiefer seyn sollte, als es. Beyde Töne haben daher — die gleichschwebende Temperatur vorausgesetzt — nicht das ihnen eigentlich zukommende Verhältniß.

dene Dissonanz. Und wahrscheinlich werden dies Mehrere so finden, da bekanntlich unser Gehör solche kleine Abweichungen zum Glück nicht in allen Fällen bemerkt *). Indeß ist es allerdings unleugbar, daß die übermäßige Quinte durch die dazwischen gesetzte große Terz, z. B. c, e, gis ꝛc. sehr dissonirend wird **); da hingegen die drey Töne c, es, as, (welche sich auf den konsonirenden Dreyklang As dur gründen,) völlig zusammen konsoniren.

§. 12.

Jede regelmäßige Verbindung (Zusammensetzung) einiger Töne heißt ein Akkord. ***) Da nun drey, vier und meh-

*) Ich sage: zum Glück! Denn welche unleidliche Dissonanzen würde man in der Ausübung zu hören bekommen, wenn unser Ohr noch vollkommner wäre, als es wirklich ist, und solche kleine Abweichungen von der höchsten Reinigkeit jedesmal bemerkte! Für den Verstand, oder theoretisch betrachtet, ist das Verhältniß der übermäßigen Quinte (16:25 oder auch 125:192 ꝛc.) allerdings eine Dissonanz, und von der konsonirenden kleinen Sexte (5:8) merklich verschieden: aber für den Sinn des Gehörs scheint dieser Unterschied doch schon zu subtil zu seyn. Es ist daher auch nur in theoretischer Hinsicht richtig, wenn Sulzer (Allg. Theorie ꝛc. unter Consonanz) behauptet, das Verhältniß 99:100 oder gar 999:1000 würde die unerträglichste Dissonanz geben. Welches menschliche Ohr bemerkt wohl einen so kleinen Unterschied? Geschähe dies aber wirklich, so könnte eine auch nur mäßig stark besetzte Musik, sogar von den geübtesten Sängern und Spielern ausgeführt, gewiß nichts weniger, als ein Vergnügen gewähren. Denn wo giebt es eine Gesellschaft von Tonkünstlern, wovon nicht fast bey jedem Akkorde Einer oder der Andere den vorgeschriebenen Ton um eine solche Kleinigkeit zu hoch oder zu tief hervorbringt? — Ja selbst auf einem, für rein gestimmt geltenden, Klaviere würden dieser Theorie zu Folge nur die wenigsten Töne, einzeln angegeben, erträglich seyn; weil diejenigen zwey Saiten, die eine und eben dieselbe Tonhöhe haben, oder in einem gewissen Zeitraume beyde 1000 Schwingungen machen sollen, wohl nicht selten in dem sehr kleinen Verhältnisse 999:1000 zu einander stehen mögen. — Dies alles beweist jedoch nichts gegen die Richtigkeit der erwähnten theoretischen Grundsätze, sondern liegt nur an der, für uns in diesem Betracht sehr wohlthätigen, Unvollkommenheit unsers Gehörs.

**) Sollte vielleicht, vermittelst der hinzu gekommenen großen Terz e. das gis bestimmter als übermäßige Quinte gefühlt werden? — In einigen Fällen können auch wohl andre Ursachen davon vorhanden seyn, die sich aber ohne Weitläuftigkeit und mancherley Voraussetzungen nicht genau bestimmen lassen.

***) Weil schon zu einem Intervalle zwey Töne gehören, wie dies §. 3. erklärt

mehrere Töne auf eine regelmäßige Art mit einander verbunden werden können: so giebt es auch drey- vier- und mehrstimmige Akkorde, die man überhaupt in **Grund- oder Stammakkorde**, und in **versetzte** oder **umgekehrte** ꝛc. einzutheilen pflegt.

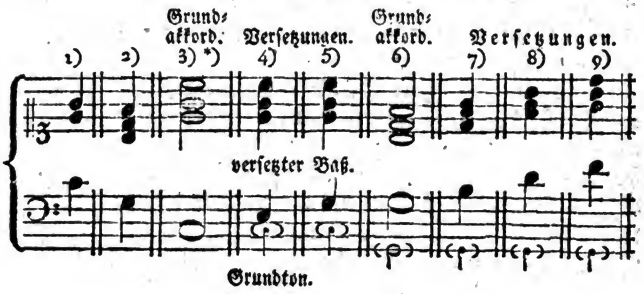
Grund- oder Stammakkorde (Grundharmonien) sind diejenigen, aus welchen andere entspringen. Solcher Grundakkorde giebt es, nach dem Kirnbergerschen Systeme, eigentlich nur zwey, nämlich den Dreyklang bey 1) und den Septimenakkord 2). Das Merkmal eines Grundakkordes ist die terzenweise Verbindung seiner Töne *). Alle andere, davon abstammende, Akkorde sind nur so genannte **versetzte** oder **umgekehrte**. (**Versetzungen, Umkehrungen, Umwendungen, Verwechselungen, Nebenakkorde.**) Sie entstehen vermittelst der Versetzung des Basses, welcher statt des eigentlichen Grundtones (Hauptklanges) die Terz oder die Quinte ꝛc. desselben bekommt. Bey dem Dreyklange unter 3) hat nämlich der Baß selbst den hier angenommenen Grundton C, bey 4) aber nur die Terz (e) und bey 5) die Quinte davon, wie dies aus den darunter gesetzten kleinen Noten erhellet. So auch bey dem vierstimmigen Septimenakkorde 6) und seinen drey Versetzungen unter 7) 8) und 9). Bey der letzten Verwechselung dieses Akkordes hat der Baß sogar die Septime von dem wirklichen Grundtone. — Die erste Verwechselung des Dreyklanges bey 4) wird der **Sextenakkord**, die zweyte bey 5) aber der **Quartsextenakkord** genannt. Von dem Septimenakkorde heißt die erste Umkehrung bey 7)

erklärt worden ist: so werden zu einem wirklichen (vollständigen) Akkorde wenigstens drey Töne erfordert.

*) „Warum aber gerade terzenweise?" Weil die Natur selbst, vermittelst der §. 10. erwähnten Sympathie der Töne, den terzenweise gebauten harten harmonischen Dreyklang hervorbringt. (Denn setzt man die in der Note zu §. 10. bemerkten drey Töne eines Dreyklanges, nämlich den Grundton, die Quinte und Terz, so nahe als möglich an einander, wie in dem folgenden Beyspiele 1): so entsteht dadurch eine terzenweise Verbindung.) Derjenige Akkord aber, den die Natur selbst hervorbringt, kann wohl mit Recht ein Grundakkord heißen.

Digitized by Google

7) der Quintsextenakkord, die zweyte bey 8) der Terzquarten- und die dritte bey 9) der Sekundenakkord.



§. 13.

Die Akkorde werden ferner in konsonirende und in dissonirende eingetheilt. Ein Akkord, der aus lauter Konsonanzen besteht, heißt natürlicher Weise konsonirend; befindet sich aber auch nur eine einzige Dissonanz in einem Akkorde, so wird er dissonirend genannt. Von den dreystimmigen Akkorden sind einige, nämlich der harmonische Dreyklang und seine Versetzungen, mehr oder weniger konsonirend; verschiedene andere Dreyklänge hingegen gehören, nebst ihren Verwechselungen, zu den dissonirenden Akkorden. Dies ist z. B. der Fall mit dem oben erwähnten übermäßigen Dreyklange c, e, gis ꝛc. Alle vier- und mehrstimmige Akkorde sind ohne Ausnahme, jedoch in verschiedenem Grade, dissonirend.

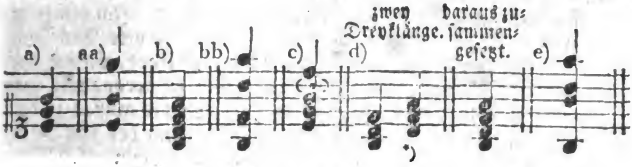
Einfache Akkorde werden diejenigen genannt, die in ihrer engsten Lage, wie bey a) und b), in dem Bezirk einer

*) Obgleich der Dreyklang ursprünglich, wie oben bey 1), nur dreystimmig ist — denn durch die Oktave wird bloß der schon vorhandene Grundton verdoppelt —: so füge ich doch, zu mehrerer Deutlichkeit für den Anfänger, eine vierte Stimme hinzu. Uebrigens kann und soll hier noch nicht die Rede davon seyn, ob die Verdoppelungen bey 4) und 5) die besten sind, oder nicht, und wie alle die noch übrigen Akkorde nach einem oder dem andern Systeme entstehen, genannt und eingetheilt werden.

Digitized by Google

ner Oktave enthalten sind, ob sie gleich übrigens nach Umständen weiter aus einander versetzt werden können aa) bb). Diejenigen Akkorde, die den Umfang einer Oktave auch in ihrer engsten Lage überschreiten, wie der so genannte Nonenakkord bey c), heißen zusammengesetzte Akkorde. Wiewohl einige Systematiker, die gar nur einen einzigen Grundakkord annehmen, auch schon den Septimenakkord für einen, aus zwey Dreyklängen zusammengesetzten, (in einander geschobenen,) Akkord erklären d).

Vollständig heißt ein Akkord, wenn er alle seine Bestandtheile enthält. Zum Septimenakkorde gehört, nach §. 12. außer dem Grundtone, die Septime, Terz und Quinte; greift man nun alle diese Intervalle zum Grundtone, so ist der Septimenakkord **vollständig**; wird aber z. B. die Quinte weggelassen, so heißt er auch alsdann noch **unvollständig**, wenn man statt der Quinte die Oktave dazu nimmt e).



§. 14.

Das Wort **Harmonie** kommt in mehr als Einer Bedeutung vor. Man versteht nämlich darunter überhaupt, die Folge der Akkorde in einem Tonstücke, oder die successive Verbindung mehrerer einzelnen Akkorde zu einem Ganzen. In dieser Bedeutung wird also die Harmonie gewissermaßen der **Melodie**, oder einer wohlgeordneten Folge einzelner **Töne**, entgegen gesetzt. Daher sagt man: Die Melodie in diesem Tonstücke ist fließend und gut, aber die Har-

*) Dies ist zwar kein harter oder weicher, aber doch ein so genannter verminderter Dreyklang. (§. 124. f.)

Harmonie könnte besser seyn; der Tonsetzer hat gegen die Harmonie verstoßen; seine Komposition ist im Satze nicht rein u. dgl. Denn das Kunstwort **Satz** wird größtentheils nur von dem harmonischen Theile einer Komposition, und in so fern mit **Harmonie** oft gleichbedeutend gebraucht. — Ins besondere bezeichnet das Wort **Harmonie** auch bloß einen einzelnen **Akkord**, oder gleichsam nur ein Glied der Harmonie. Es ist daher nicht ungewöhnlich, **diese oder jene Harmonie**, anstatt: **dieser oder jener Akkord** zu sagen. Auch das **Konsoniren** wird zuweilen unter dem Worte **Harmonie** verstanden. In dieser Hinsicht setzt man der Harmonie das **Dissoniren** entgegen, z. B. Ein Akkord hat mehr oder weniger Harmonie, (Wohlklang,) als der andere; dieses Tonstück ist sehr harmonisch gesetzt u. dgl.

Anm. Dreystimmig heißt die Harmonie oder der Satz, wenn man zu jedem Akkorde — den Baß mit darunter begriffen — nur drey Töne nimmt, und folglich die etwa noch dazu gehörigen minder wichtigen Intervalle weglässt. Im vierstimmigen Satze werden also bey jedem Akkorde vier Töne vorausgesetzt. Enthält einer oder der andere Akkord, wie der harmonische Dreyklang ꝛc. nur drey Töne, so verdoppelt man einen davon. Bey fünfstimmiger Harmonie müssen zu dem Basse noch vier Töne genommen, und mithin bey verschiedenen, an sich nur dreystimmigen, Akkorden sogar zwey Töne verdoppelt werden u. s. w.

Enge heißt die Harmonie, wenn alle dazu gehörige Töne, wie §. 13. a) b), nahe an einander liegen; im entgegen gesetzten Falle heißt die Harmonie weit oder zerstreut. Ebend. aa) bb).

Reichhaltig (mannigfaltig) nennt man die Harmonie, wenn in einem Tonstücke viele, wirklich verschiedene, Akkorde mit einander abwechseln; kommen aber darin überhaupt nur wenige, und immer wieder die nämlichen Akkorde vor: so ist die Harmonie armselig, (einförmig, mager.)

§. 15.

Die **reine Harmonie**, oder wie man in diesem Falle gewöhnlicher sagt: **der reine Satz**, hängt hauptsächlich ab,

1)

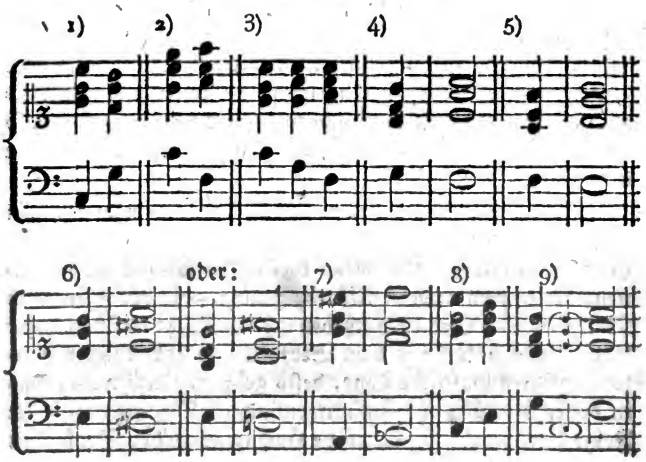
1) von der richtigen Behandlung einzelner Intervalle und Akkorde, 2) von dem guten natürlichen Zusammenhange der Akkorde unter einander. Die erforderliche Behandlung eines jeden Akkordes und der dazu gehörigen Intervalle — worüber sich im Allgemeinen ohnedies wenig oder gar nichts Befriedigendes sagen läßt — wird in den dazu bestimmenten Kapiteln umständlich gezeigt werden. Hier also nur das Nöthigste von dem gedachten zweyten Erfordernisse der reinen Harmonie.

Zwey Akkorde stehen, wie man sagt, in einem gewissen Zusammenhange, wenn sie wenigstens einen Ton mit einander gemein haben, oder wenn dieser Ton so wohl zu dem einen, als zu dem andern Akkorde gehört, wie das g in dem Beyspiele 1). Dies ist auch bey 2) in Absicht auf das c der Fall. Die Akkorde in dem Beyspiele 3) haben sogar zwey solche gemeinschaftliche Töne, desto größer ist also wenigstens in dieser Rücksicht ihr Zusammenhang. Dagegen wird die Folge der Akkorde (die successive Harmonie) in den Beyspielen 4) und 5) von verschiedenen Kritikern für schlecht erklärt, weil diese Akkorde gar keinen Zusammenhang unter einander haben. Und allerdings ist auch eine solche Folge nichts weniger, als schön. Indeß giebt es doch auch Fälle, worin zwey Akkorde, die keinen einzigen gemeinschaftlichen Ton haben, wenigstens von leidlicher, zum Theil auch wohl von sehr guter Wirkung sind, wie in den Beyspielen 6) und 7).

Daß aber auch im Gegentheile nicht jede unmittelbare Folge zweyer Akkorde, die mehrere Töne mit einander gemein haben, eine angenehme Wirkung hervorbringt, und daß also diese gemeinschaftlichen Töne nicht die einzige Ursache des guten harmonischen Zusammenhanges sind, dies erhellet unter andern schon aus dem Beyspiele 8). Nur gehört die nähere Untersuchung dieses Gegenstandes mehr in ein Lehrbuch der Komposition ꝛc. als in eine Anweisung zum Generalbaßspielen; weil der Tonsetzer, nicht aber der Generalbaßspieler, die Folge der Akkorde zu bestimmen

hat.

hat. So viel jedoch der Letztere davon wissen muß, will ich in dem nachstehenden Paragraphen bemerken.



§. 16.

Die schlechte Wirkung der obigen Dreyklänge, unter 4) 5) und 8), scheint mir hauptsächlich in der unmittelbaren Folge zweyer nicht im nächsten Grade verwandten Akkorde, oder in dem so genannten Harmoniensprunge ihren Grund zu haben. (Anm.) In dem Beyspiele 4) wird nämlich, zwischen den beyden harten Dreyklängen G und F, (welche der Vorzeichnung von F und G dur zu Folge nicht im nächsten oder ersten Grade mit einander verwandt sind,) der bey 9) durch kleine Noten angedeutete Dreyklang C übergangen u. s. w.

Andere hingegen behaupten, die widrige Wirkung bey zwey solchen neben einander liegenden Akkorden — wie in dem Beyspiele 4) die Dreyklänge G und F — entstehe aus den dazu gehörigen Intervallen von gleicher Größe, nämlich

sich aus den zwey **großen** Terzen und **reinen** Quinten, welche dem Ohre, ihrer Einförmigkeit wegen, ekelhaft wären *). Nur paßt dieses, außer verschiedenen andern Fällen, nicht auf das Beyspiel 5), worin die Terz bey dem ersten Dreyklange (F) **groß**, bey dem zweyten (E) aber **klein** ist. Und doch finde ich diese Folge wenigstens um nichts besser, wo nicht noch schlechter, als die bey 4). — **Marpurg** setzt die Akkorde in dem Beyspiele 8) unter die harmonischen Folgen vom ersten Range, d. h. „unter diejenigen, die das Gehör am **angenehmsten** rühren." (Anmerkungen zu **Sorgens** Anleitung zum Generalbasse ꝛc. S. 75, 77, 79.) **Portmann** hingegen erklärt die Quinte h in dem Dreyklange E moll unter 8) — vorausgesetzt, daß dieser Akkord, wie hier, in der Tonart C dur vorkommt — für eine Dissonanz, und zwar aus einem Grunde, den man in der kleinen Schrift: **Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen** ꝛc. S. 22 und 56. selbst nachlesen muß. — Sonach sind auch hierüber die Meinungen verschieden; ich darf daher nicht hoffen, daß man mir ohne Ausnahme beystimmen, und jene widrige Wirkung zwar nicht einzig und allein, aber doch größtentheils in dem gedachten Harmoniensprunge finden werde.

Anm. Um das zu verstehen, was hier von dem Harmoniensprunge gesagt worden ist, muß man wissen, daß die Töne (Tonarten) nicht in gleichem Grade mit einander verwandt sind. Diejenigen Dur- und Molltöne, welche in Absicht auf ihre Tonleiter oder Vorzeichnung am meisten überein kommen, oder nur auf Einer Stufe von einander abweichen, mithin auch nur um Ein Versetzungszeichen verschieden sind, wie

*) Hier werden aber nicht diejenigen verbotenen Quinten gemeint, die aus der Lage in den nämlichen Stimmen entstehen, und also nur in so fern fehlerhaft sind. (§. 55.) Denn erregten zwey unmittelbar nach einander vorkommende reine Quinten und große (oder kleine) Terzen überhaupt genommen, und ohne Rücksicht ihrer Lage in verschiedenen Stimmen, der zu großen Einförmigkeit wegen schon an sich Ekel: so würden niemals zwey harte (oder weiche) Dreyklänge unmittelbar auf einander folgen dürfen. Mithin wären auch die Beyspiele 1) und 2) fehlerhaft, weil in beyden die Quinten rein und die Terzen groß sind.

wie C dur und G dur, oder wie E moll und H moll ꝛc. heißen im ersten Grade verwandt *). Im zweyten Grade der Verwandtschaft ständen demnach mit einander C dur und D dur, oder absteigend C dur und B dur; im dritten Grade aber C dur und A dur, oder im Absteigen C dur und Es dur u. s. w. **) Diese entferntere Verwandtschaft, nämlich von dem zweyten Grade an, nennt man einen Harmoniensprung, (harmonischen Sprung.) Von den melodischen Sprüngen, welche bekanntlich der stufenweisen Fortschreitung entgegen gesetzt werden, ist also hier nicht die Rede.

§. 17.

Das Wort **Modulation** bezeichnete in der ältern Musik bloß die mannigfaltige und verschiedene Folge (Verbindung)

*) Unter diesem ersten Grade der Verwandtschaft sind auch die so genannten Paralleltonarten, d. h. diejenigen Dur- und Molltonarten, die einerley Vorzeichnung haben, mit begriffen. Denn obgleich zwey solche Tonarten, z. B. C dur und A moll, F dur und D moll, D dur und H moll ꝛc. in Absicht auf die Vorzeichnung einander völlig ähnlich sind, oder eine und eben dieselbe Vorzeichnung haben: so kommt doch in A moll häufig gis, in C dur hingegen g, in D moll cis, in F dur aber c ꝛc. vor. — Ueberhaupt sind bis jetzt die Grade der Verwandtschaft noch immer nicht ganz genau und nach einerley Grundsätzen bestimmt worden. Um sich hiervon zu überzeugen, und zugleich die verschiedenen Meinungen hierüber näher kennen zu lernen, darf man nur die Schriften von Heinichen, Marpurg, Sulzer, Sorge, ꝛc. mit einander vergleichen. Einige Theoretiker behaupten nämlich nicht ohne Grund, die beyden Tonarten D und E moll seyen mit C dur nicht im ersten, sondern im zweyten Grade verwandt; denn obgleich z. B. D moll der Vorzeichnung nach von C dur bloß auf Einer Stufe (nämlich auf der Stufe H) abweiche, so komme doch in D moll noch überdies der Leitton cis vor; die Vorzeichnung allein entscheide hierin nicht u. s. w. Andere hingegen bringen dabey die Verschiedenheit des Charakters zwischen einer harten und weichen Tonart von gleicher Vorzeichnung mit in Anschlag u. dgl. m. Aber darin stimmen fast alle Tonlehrer überein, daß von zwey Tonarten, welche mit dem angenommenen Haupttone in gleichem Grade verwandt sind, die Tonart in aufsteigender Linie, (wie man sich in der Kunstsprache ausdruckt,) vor der im Absteigen den Vorzug habe. Mithin hätte in einem Tonstücke aus C dur die Quinte aufwärts, oder die Tonart in aufsteigender Linie, nämlich G, vor der übrigens gleich nahe verwandten Quinte abwärts, (in absteigender Linie,) folglich vor F, in Ansehung der Verwandtschaft den Vorzug; weil nämlich nach §. 10. die aufsteigende Quinte wirklich mitklingt, die Saite der absteigenden Quinte aber nur erzittert. (d'Alembert, Systematische Einleitung in die musik. Setzkunst, S. 20; Marpurg, Anmerkungen zu Sorgens comp. harm. S. 58. u. a. m.)

**) Eben so sind folglich auch die Dreyklänge (Akkorde) nicht in gleichem Grade mit einander verwandt.

Digitized by Google

dung) so wohl einzelner Töne des Gesanges, als ganzer Akkorde, in einer und eben derselben Tonart. So hatte jede Tonart der Alten, nämlich die Jonische, Dorische, Phrygische ꝛc. nicht nur in melodischer, sondern auch in harmonischer Hinsicht, ihre eigene Modulation, oder ihre besondere Art fortzuschreiten und Tonschlüsse zu machen *). Denn der verschiedenen Lage der halben Töne wegen konnte nicht jede Melodie ꝛc. unverändert z. B. aus der Jonischen Tonart in die Phrygische, oder in irgend eine andere, versetzt werden; so wie sich gegenwärtig nicht jedes Tonstück aus einem Durtone in einen Mollton versetzen läßt. In der neuern Musik modulirt man ebenfalls bloß in C dur, so lange nur die zu dieser Tonart gehörigen Töne vorkommen. — Gemeiniglich versteht man jedoch unter **Modulation** die Kunst, auf eine geschickte Art aus dem Haupttone in die so genannten Nebentöne auszuweichen, und aus den Letztern wieder in den Hauptton zurück zu kehren. Wie weit sich aber die Modulation erstrecken darf, und wie eine gute Modulation beschaffen seyn muß, dies gehört ebenfalls nicht in eine kurze Anweisung zum Generalbaßspielen, und kann auch ohne große Weitläuftigkeit nicht erklärt werden. In den mehresten Lehrbüchern der Komposition, z. B. in **Riepels** Grundregeln zur Tonordnung; in **Kirnbergers** Kunst des reinen Satzes; in **Kochs** Versuch einer Anleitung zur Composition u. a. m. findet man den nöthigen Unterricht hierüber.

§. 18.

Einige Merkmale, aus welchen sich wenigstens in den gewöhnlichsten Fällen erkennen läßt, worin jedesmal modulirt wird, oder in welchen Ton ausgewichen worden ist, scheinen mir hier durchaus nothwendig zu seyn, weil unter

*) Wer mit den Tonarten der Alten nicht bekannt ist, und davon unterrichtet zu seyn wünscht, den muß ich auf die Werke von Fux, Kirnberger, Marpurg, Sulzer, u. a. m. verweisen; im Fall ihm meine kleine Schrift: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten ꝛc. über diesen Gegenstand keine Genüge leistet.

Digitized by Google

andern gewisse Akkorde verschieden behandelt werden müssen, je nachdem sie auf dieser oder jener Stufe der Tonleiter vorkommen. Weiß aber der Generalbaßspieler nicht, worein ausgewichen worden ist, so kann er auch nicht berechnen, auf welcher Stufe der Tonleiter die ihm vorgeschriebene Note des Basses steht. Denn so bald aus dem Haupttone in irgend einen andern Ton ausgewichen worden ist, so bald werden auch die Stufen von dem Letztern an gezählt. In einem Tonstücke aus C dur ist also C die erste, D die zweyte, E die dritte Stufe ꝛc.; weicht aber der Komponist in G dur aus, so gilt nunmehr G für die erste, A für die zweyte, H für die dritte Stufe u. s. w.

§. 19.

Daß ein angehender Generalbaßspieler wisse, woraus ein Tonstück geht, wie die Tonleiter eines jeden Dur- und Molltones heißt u. dgl. dies setze ich als bekannt voraus. Hier also nur einige Winke in Absicht auf die gewöhnlichsten Merkmale der Ausweichung.

Ein Ton, welcher nicht zur Tonleiter des jedesmaligen Haupttones gehört, sondern erst durch ein ♯ oder ♮ erhöhet wird, bewirkt gemeiniglich eine Ausweichung, und ist sodann die große Septime von demjenigen Tone, in welchen ausgewichen wird. Kommt also z. B. in einem Tonstücke aus C dur, entweder im Basse selbst, oder nur in einer Mittelstimme, der wirklich zur Harmonie gehörige (nicht bloß durchgehende, oder gleichsam nur im Vorbeygehen berührte,) Ton fis vor — der bekanntlich nicht in der Tonleiter von C dur enthalten ist —: so wird durch dieses fis in den zunächst darüber liegenden halben Ton, nämlich in G ausgewichen, wie in dem Beyspiele 1). Eben so leitet auch cis nach Umständen in die harte 2) oder in die weiche Tonart D 3); gis in A; das durch ein ♮ erhöhete h, wenn b vorhergegangen ist, wie bey 4), in C; e (nach vorhergegangenem es) in F u. s. w. So lange nun diese zufällig

er-

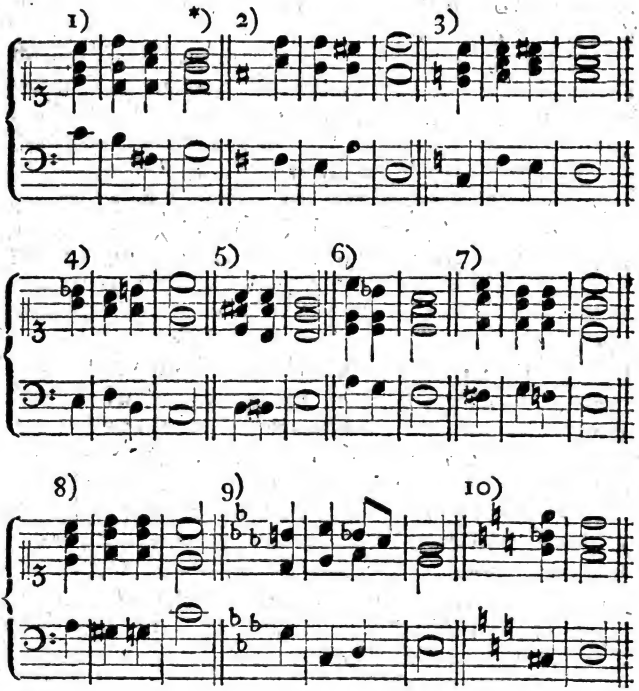
erhöheten Töne vorkommen, so lange bleibt auch die Modulation in demjenigen Tone, worein ausgewichen worden ist. Nur alsdann, wenn unter der obigen Voraussetzung noch mehrere zufällig erhöhete Töne angebracht werden, wendet sich die Modulation anderswohin. So könnte z. B. zu einem schon vorhandenen fis noch der Ton dis hinzu kommen, welcher Letztere ein Merkmal der fernern Ausweichung in E moll wäre 5).

Ein durch ♭ oder ♮ **erniedrigter Ton** ist gemeiniglich die reine Quarte von demjenigen Tone, in welchen ausgewichen wird. Folglich käme man vermittelst des zufällig erniedrigten Tones ♭ in F, wie bey 6), durch es in B *) u. s. w. Ist vorher fis da gewesen, wie in dem Beyspiele 7), so geschieht durch f (♮f) ein Uebergang in C; nach gis leitet ♮g in D u. s. w. Wird aber vermittelst eines erniedrigenden Versetzungszeichens bloß der sogenannte Leitton, oder die charakteristische Note einer weichen Tonart, z. B. in A moll das gis ꝛc. wieder aufgehoben, und übrigens kein fremder Ton angebracht: so ist der dadurch erniedrigte Ton nicht die Quarte, sondern die Quinte von demjenigen Tone, in welchen sich die Modulation wendet. Sonach wird in dem Beyspiele 8) durch ♮g aus A moll in das damit verwandte C dur, oder in die sogenannte Paralleltonart, und bey 9) aus C moll, vermittelst des Tones ♭, in Es dur übergegangen.

Kommt ein **erhöhendes** und zugleich auch ein **erniedrigendes Versetzungszeichen** vor, so ist der **erhöhete Ton** gemeiniglich die große Septime oder der eigentliche Leitton. Mithin würde bey 10), vermittelst des Tones cis, ein Uebergang in D moll, bey 11) aber durch das h eine Ausweichung in C moll bewirkt. — So auch wenn solche zufällige Töne nicht zugleich, sondern kurz nach einander vorkommen, wie in den Beyspielen 12). — Für

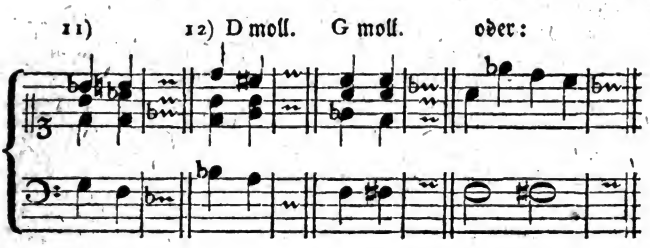
*) In diesem Falle muß man nämlich von dem erniedrigten Tone die Stufen abwärts zählen. Denn wenn es heißt, e ist die große Terz, so versteht es sich von dem um drey Stufen tiefer liegenden c. (§. 3).

den angehenden Generalbaßspieler werden diese Merkmale einstweilen hinreichend seyn. Die Anzeige verschiedener Ausnahmen hiervon, und einige seltener vorkommende Fälle, verspare ich bis in das Kapitel von unbezifferten Bässen. (§. 246. f.)



*) Nur von den Merkmalen der Ausweichung, aber nicht von einem förmlichen Tonschlusse — wozu längere Beyspiele erfordert würden — ist hier die Rede. Ob übrigens der Anfänger die zu diesem Zwecke gebrauchten Akkorde kennt, oder nicht, darauf kommt hierbey wenig oder gar nichts an.

Digitized by Google



§. 20.

Unter dem **Generalbasse** in der gewöhnlichern Bedeutung — d. h. wenn vom Spielen desselben die Rede ist, oder praktisch betrachtet — versteht man einen Baß, nebst welchem zugleich die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie angegeben wird. Zur Bezeichnung derselben bedient man sich verschiedener Ziffern und anderer Zeichen, die gewöhnlich **über**, zuweilen aus gewissen Ursachen auch **unter** die Noten gesetzt werden. — Außerdem bezeichnet das Wort **Generalbaß**, in theoretischer Hinsicht, auch bloß die Kenntniß der Harmonie und der dabey zu befolgenden Regeln. Daher kann jemand, in diesem Sinne genommen, den Generalbaß, oder gleichsam die musikalische Grammatik, gründlich verstehen, ohne deshalb selbst ein Generalbaßspieler zu seyn. Denn zum Letztern wird, außer der gedachten Kenntniß, auch noch die Geschicklichkeit erfordert, jeden vorkommenden Akkord auf einem dazu schicklichen Instrumente sogleich ohne Fehler spielen oder angeben zu können.

Anm. 1. Das Wort Generalbaß ist aus *generalis* und *bassus* (d. h. allgemeiner Baß) zusammengesetzt, weil er nämlich die Harmonie, welche unter die übrigen Stimmen vertheilt ist, gewissermaßen im Allgemeinen darstellt. Nur muß man unter dem Kunstausdrucke Generalbaß nicht ohne Ausnahme den eigentlich so genannten Baß selbst, sondern auch die, hin und wieder an dessen Stelle eintretende, tiefste Stimme verstehen. Denn zuweilen pausirt der Baß, während dessen der Generalbaßspieler auf eine andere Stimme, z. B.

auf

auf den Tenor, auf die Viole ꝛc. verwiesen wird. Aus diesem Grunde ist auch der ehedem mehr, als jetzt, gewöhnliche Ausdruck *Baſſus continuus*, (italiänisch: *Baſſo continuo*, d. h. ununterbrochener ꝛc. Baß,) genau genommen nicht völlig passend. Uebrigens bezeichnet das lateinische Kunstwort *Fundamentum* (ital. *Fondamento*, d. h. Grundstimme, Grundbaß ꝛc.) ebenfalls eine Generalbaßstimme; obgleich auch hiergegen manches einzuwenden wäre. (§. 40).

Anm. 2. Ein berühmter Komponist und Kapellmeister in Italien, *Ludovico Viadana*, erfand ungefähr im Jahre 1706 die oben erwähnte Bezeichnung der Harmonie vermittelst der Ziffern ꝛc. und trug dadurch zur Erleichterung des Generalbaßspielens ungemein viel bey. Denn vorher wurden die anzugebenden Akkorde, entweder in einer dazu bestimmten besondern Zeile über dem Basse, durch Noten (Buchstaben) angedeutet, und folglich alle der Reihe nach mühsam aufgeschrieben; oder der Begleiter mußte die Harmonie in der vorliegenden Partitur aus den einzelnen Stimmen übersehen. Dies in der Geschwindigkeit zu thun, setzte aber, wie man sich vorstellen kann, eine lange Uebung und nicht gemeine Kenntniß voraus.

§. 21.

Der Endzweck des Generalbasses ist hauptsächlich: die Modulation genauer zu bestimmen; die Sänger, besonders in Recitativen, zu unterstützen, oder im Tone zu erhalten, und gewisse Lücken in der Harmonie auszufüllen. Vorzüglich bey nicht vielstimmigen Tonstücken und bey einzelnen leeren Stellen, so wie bey Chorälen, Recitativen ꝛc. ist daher der Generalbaß, mit erforderlicher Beurtheilung gespielt, von entschiedenem Nutzen. Indeß wird doch auch, selbst bey vielstimmigen Tonstücken, die Harmonie durch den Generalbaß oft vortheilhaft verstärkt. Denn sogar bey Sinfonien, Chören u. dgl. gewinnt dadurch das Ganze sehr merklich. Ueberdies kann auch — anderer Vortheile hier nicht zu gedenken — durch einen taktfesten Generalbaßspieler das Zeitmaß oder die Bewegung sehr fühlbar gemacht, und das ganze Orchester in Ordnung gehalten werden.

§. 22.

Digitized by Google

§. 22.

Man kann zwar den Generalbaß auf verschiedenen Instrumenten, z. B. auf der Theorbe, Laute, Harfe, Gambe, dem Violoncell ꝛc. spielen; indeß sind hierzu die Klavierinstrumente doch ohne Zweifel am bequemsten. Ich setze daher bey diesem Unterrichte einen Generalbaßspieler auf irgend einem Klavierinstrumente voraus. Nur befasse man sich nicht eher mit dem Generalbaßspielen, bis man bereits einige Fertigkeit im Spielen so genannter Handsachen hat. Denn es kann zwar jemand die Harmonie in ihrem ganzen Umfange kennen, und alle nur mögliche Regeln bey dem Generalbaßspielen ins besondere wissen; allein dessen ungeachtet ist er, ohne einen gewissen Grad der Fertigkeit im Spielen, nicht im Stande, außer der zuweilen ziemlich schweren Baßstimme selbst, noch jedes dazu gehörige Intervall sogleich mit zu spielen.

Anm. Da ich voraussetze, daß der lernende Generalbaßspieler die nur eben erwähnte Fertigkeit im Spielen so genannter Handsachen bereits besitze, und von allem dem, was dazu gehört, folglich auch von den Tonarten, dem Takte u. dgl. die nöthige Kenntniß habe: so übergehe ich dies hier, und verweise denjenigen, welcher in dem einen oder dem andern Theile der Kunst noch schriftlichen Unterricht bedarf, auf irgend eine gute Anweisung zum Klavierspielen. Nur dies Einzige bemerke ich, daß ein Generalbaßspieler sich in der Folge auch das Tenor- und Altzeichen bekannt machen muß, weil unter andern besonders in Fugen, Chören ꝛc. statt des sonst gewöhnlichen F- oder Baßschlüssels zuweilen ein anderes Zeichen eintritt. Auch steht in den Recitativen öfter eine Tenor- oder Altstimme zum Nachlesen über dem Basse, wo also die Kenntniß dieser Zeichen sehr nöthig ist.

Zwey-

Digitized by Google

Zweyter Abschnitt.

Bedeutung der Ziffern und anderer Zeichen.

§. 23.

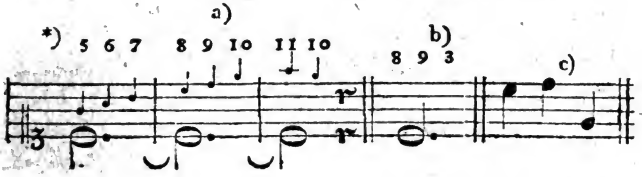
Die Ziffern und Zeichen, welche sich auf das Generalbaßspielen beziehen, pflegt man insgesammt **Signaturen** zu nennen. Solcher Signaturen giebt es zwar eine ziemliche Anzahl; allein dessen ungeachtet haben doch schon verschiedene Tonlehrer über die noch sehr unvollständige Art und Unbestimmtheit in Absicht auf die Bezifferung geklagt. In diese, unstreitig gegründete, Klage stimme auch ich mit völliger Ueberzeugung. Denn unleugbar haben wir der Signaturen in mancher Rücksicht noch immer zu wenige, (§. 36, 38, 81, 82 ꝛc.) zur Bezeichnung des einen oder des andern Akkordes hingegen bey weitem zu viele *), wodurch dessen ungeachtet nicht einmal jeder Zweifel in Ansehung der jedesmal erforderlichen Lage, Verdoppelung u. dgl. gehoben wird. (§. 27, 111, 123, 139 u. a. m.) Zwar sind seit einiger Zeit verschiedene andere, leichter zu übersehende Bezeichnungsarten — die wenigstens zum Theil benutzt zu werden verdient hätten — in Vorschlag gebracht worden; allein noch hat man es hierin, überhaupt genommen, bey dem Alten bewenden lassen. Daß ich aber in diesem Lehrbuche die bis jetzt allgemein, oder doch am meisten, übliche Bezeichnung der Akkorde, bis auf einige Kleinigkeiten, unverändert beybehielt, dies bedarf wohl keiner weitern Entschuldigung. Denn wer den Generalbaß zu den bereits vorhandenen Tonstücken spielen lernen will, der muß auch nothwendig die dabey gebrauchte Bezeichnung kennen und verstehen.

*) Es werden nämlich gegenwärtig mehrere Akkorde durch drey, auch wohl gar durch vier über einander stehende Ziffern, zum Theil mit Versetzungszeichen ꝛc. angedeutet, welches vielleicht vermittelst eines einzigen Zeichens möglich wäre.

Digitized by Google

§. 24.

Durch Ziffern pflegt man die Intervalle anzudeuten. Die 1 bezeichnet demnach eine Prime, 2 eine Sekunde, 3 eine Terz, 4 eine Quarte u. s. w. Gewöhnlich bedient man sich nur der einfachen Zahlzeichen, 1 bis 9, zur Andeutung der Intervalle; indeß werden doch auch zuweilen die Ziffern 10 und 11 gebraucht, wenn man z. B. dadurch bestimmen will, daß die None ꝛc. eine Stufe aufwärts gehen soll a). Bediente man sich dazu der Ziffern 9, 3 b), statt 9, 10 ꝛc. so würde vielleicht mancher Ungeübte einen Sprung machen, wie bey c), da doch hier eine stufenweise Fortschreitung vorausgesetzt wird. Daß aber die Ziffern 10 und 11 auch noch aus andern Gründen nöthig werden können, oder doch schiklicher wären, als die 3 und 4, dies soll bey vorkommenden Fällen gezeigt werden.



§. 25.

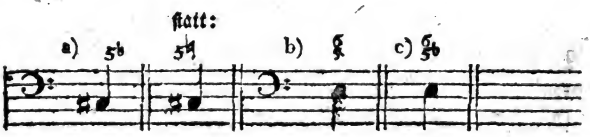
Die durch Ziffern bezeichneten Intervalle werden der jedesmaligen Vorzeichnung gemäß gegriffen, d. h. so, wie sie in der Tonleiter des angenommenen Haupttones enthalten sind. Folglich zeigt z. B. die Ziffer 6 über der Note c in C dur a, in C moll aber as, über der Note d in D dur h, in D moll hingegen b an u. s. w. Soll man aber ein zufällig erhöhetes oder erniedrigtes Intervall greifen, so wird dies durch ein Versetzungszeichen angedeutet. Man pflegt

*) Um dieses Buch nicht ohne Noth zu vertheuern, werde ich zu denjenigen Beyspielen, worin nichts auf die Entfernung der Stimmen ꝛc. ankommt, so oft es sich thun läßt, nur Eine Notenreihe wählen.

Digitized by Google

pflegt nämlich das erforderliche Versetzungszeichen, es sey nun ein ♯, ♭ oder ♮, dicht vor die Ziffer zu setzen, z. B. ♭2, ♭3, ♭4, ♭5, oder: ♮2, ♮4, ♮5, ♮7, desgleichen: ♯2, ♯4, auch wohl nach der Ziffer, wie hier: 2♭, 4♭, 2c. *), 2♯, 4♯ u. s. w. oder das Versetzungszeichen wird, wo es ohne Nachtheil der Deutlichkeit geschehen kann, noch gewöhnlicher und besser durch die Ziffer gezogen z. B. 2♭, 4♭, 5♭, 6♭, 2c. oder, 2♮, 4♮, 5♮, 6♮, u. s. w. Anstatt des Kreuzes bedient man sich gemeiniglich eines Striches durch die Ziffer, z. B. 2, 4, 5, 6, 7. Nur bey den Zahlzeichen 1, 8, 9 kommt der Strich seltner vor; denn man wählt hierbey gewöhnlich diese Bezeichnungsart: ♯1, ♯8, ♯9, oder: 1♯, 8♯ 9♯, anstatt: 1, 8, 9. Bey zweyfachen Erhöhungen werden die Striche und übrigen Versetzungszeichen verdoppelt z. B. 4, oder +2, +4 und 6♭♭ 2c.

Anm. Einige verwechseln bey der Bezifferung die, zum Theil ohnedies überflüssigen, Versetzungszeichen mit einander, und schreiben z. B. 5♭, wo eigentlich — und zwar auch nur zur Warnung, daß der Spieler nicht etwa die reine Quinte greife — 5♮ stehen sollte a). (Bachs Versuch 2c. S. 67, 68, 71 u. a. m.) Besonders bedienen sich die Franzosen noch hin und wieder eines Striches durch die Ziffer b), statt des Bees c) u. s. w. Man lasse sich also dadurch nicht zu Fehlern verleiten. Denn in allen diesen drey Beyspielen wird durch das Versetzungszeichen die falsche Quinte, folglich bey a) nicht gis, sondern g bezeichnet. Auch einige deutsche Schriftsteller haben die Bezeichnung bey b) vorgeschlagen; (§. 149.) aber noch ist, meines Wissens, in Deutschland wenig Gebrauch davon gemacht worden.



§. 26.

*) Analogisch richtiger steht aber das Versetzungszeichen vor den Ziffern. Denn man setzt z. B. ein ♯ nicht hinter, sondern vor diejenige Note, auf welche sichs bezieht.

Digitized by Google

§. 26.

Steht ein Verſetzungszeichen allein (ohne daß es zu einer Ziffer gehört) über einer Note, ſo bezieht es ſich auf die Terz, das heißt, es wird dadurch eine zufällig erhöhete oder erniedrigte Terz bezeichnet. Folglich haben die Verſetzungszeichen ♯, ♭ und ♮ mit ♯3, ♭3 und ♮3 einerley Bedeutung. Wenn alſo z. B. in einem Tonſtücke aus D moll, über der Baßnote a ein ♯ ſteht, ſo greift man nicht die kleine Terz c, ſondern die große, nämlich cis. (§. 102. g) h) i). Auch wenn eine 4 oder 2 vorhergeht, auf welche die zufällig erhöhete oder erniedrigte Terz folgen ſoll, ſchreibt man der Kürze wegen nur 4 ♯, anſtatt 4 ♯3, und 4 ♭, anſtatt 4 ♭3, desgl. 4 ♮, ſtatt 4 ♮3. Bey mehreren über einander ſtehenden Ziffern bezeichnet ein Verſetzungszeichen, wenn es zu keiner der dabey befindlichen Ziffern gehört, ebenfalls die (zufällig erhöhete oder erniedrigte) Terz, z. B. $\frac{5}{♯}$ ſtatt $\frac{5}{♯3}$, oder $\frac{6}{5}$ ſtatt $\frac{6}{♮3}$.

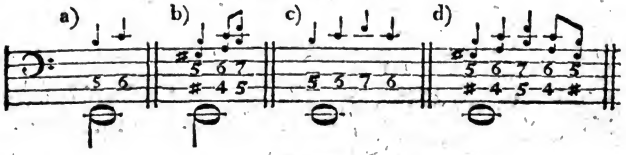
§. 27.

Wenn zwey oder mehrere Ziffern — die Verſetzungszeichen und Striche mit darunter begriffen — über einander ſtehen, ſo werden die dadurch bezeichneten Intervalle zugleich angegeben. Durch $\frac{7}{♯}$ wird alſo angezeigt, daß man die Septime, Quinte und zufällig erhöhete Terz zugleich (auf einmal) greifen ſoll. Nur hat die Ordnung, in welcher die Ziffern über einander ſtehen, keine Beziehung auf die jedesmal zu wählende Lage oder Stellung der Intervalle. So ſoll z. B. durch die obige Bezeichnung nicht angedeutet werden, daß der Generalbaßſpieler die Septime ſchlechterdings in der höchſten (oberſten) Stimme, die Quinte aber in der zweyten u. ſ. w. zu greifen habe. Denn die gedachte Stellung der Intervalle hängt bey dem Generalbaßſpielen vielmehr — wenige Fälle ausgenom-

nommen — von den Umständen ab, und wird daher durch die Bezifferung nicht bestimmt angedeutet.

§. 28.

Stehen **zwey** Ziffern über einer Note, welche in zwey gleiche Theile getheilt werden kann, **neben** einander: so bekommt jedes dadurch bezeichnete Intervall u. s. w. die Hälfte von der Dauer der Note a). Bey **drey** neben einander stehenden Ziffern über einer solchen, in Hälften theilbaren, Note erhält der erstere dadurch bezeichnete Akkord den halben Werth derselben; für die übrigen beyden Ziffern bleibt also nur die zweyte Hälfte von der Geltung der Note übrig, und zwar zu gleichen Theilen, wie man aus der bey b) bemerkten Eintheilung sieht. Durch **vier** neben einander stehende Ziffern wird angedeutet, daß eine jede derselben den vierten Theil von dem Werthe der vorgeschriebenen Note bekommen soll c). **Fünf** Ziffern werden so eingetheilt, wie bey d).

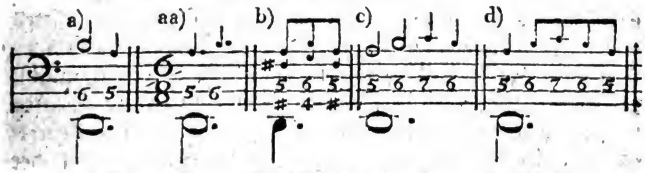


§. 29.

Von **zwey** neben einander stehenden **Ziffern über einer punktirten (dreytheiligen)** Note, bekommt die jedesmalige erstere Ziffer zwey Theile, für die zweyte bleibt also bloß der noch übrige dritte Theil von dem Werthe der Note übrig a). Nur in triplirten Taktarten, z. B. in $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ ꝛc. wo drey Glieder zu einem Takttheile gehören, kommt auf jede Ziffer die Hälfte, wie bey aa). Stehen **drey** Ziffern über einer solchen Note neben einander, so erhält jeder dadurch bezeichnete Akkord ein Drittel von dem Werthe derselben b). Bey **vier** Ziffern gehört für jede der beyden erstern ein Drittel, so daß für die folgenden beyden Ziffern

zusam-

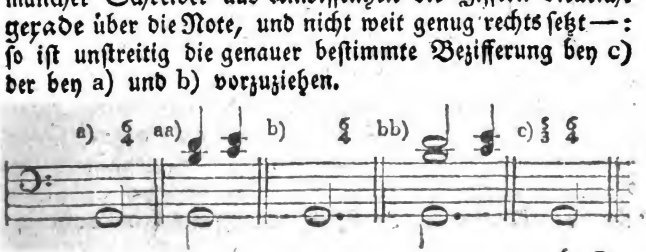
zuſammen nur Ein Drittel übrig bleibt c). Fünf Ziffern ſetzen die Eintheilung bey d) voraus.



Soll der Generalbaßſpieler von der, in dieſem und dem vorhergehenden Paragraphen beſtimmten, Eintheilung abweichen, ſo muß es ausdrücklich angedeutet werden. (§. 34. f) g).

§. 30.

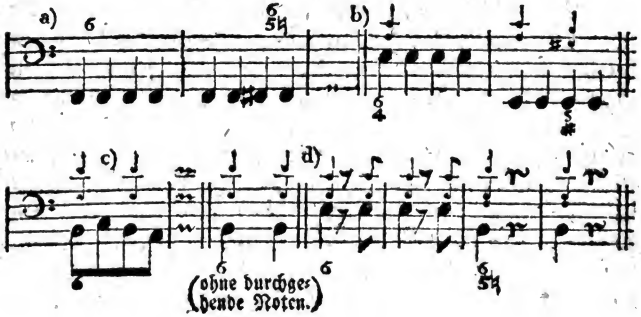
Wenn die Ziffern nicht gerade (ſenkrecht) über der Note, ſondern etwas rechts ſtehen, ſo werden die dadurch bezeichneten Intervalle oder Akkorde erſt bey der zweyten Hälfte der Note angeſchlagen. Man giebt daher in dem Beyſpiele a) anfangs den Dreyklang, (welcher da, wo keine Signatur ſteht, vorausgeſetzt wird,) und erſt alsdann, wenn die halbe Dauer des Tones G vorüber iſt, die Quarte und Serte an. In dem Beyſpiele b) geſchieht dies, nach §. 29. ſogar erſt bey dem dritten Viertel der vorgeſchriebenen Note bb). Weil aber durch dieſe unzeitige Erſparung zweyer Ziffern der Spieler leicht zu einer fehlerhaften Begleitung verleitet werden kann — nicht zu gedenken, daß mancher Schreiber aus Unwiſſenheit die Ziffern vielleicht gerade über die Note, und nicht weit genug rechts ſetzt —: ſo iſt unſtreitig die genauer beſtimmte Bezifferung bey c) der bey a) und b) vorzuziehen.



§. 31.

§. 31.

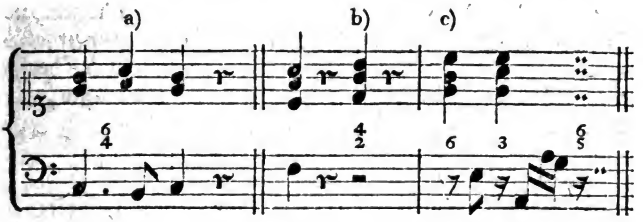
Jeder bezeichnete Akkord wird übrigens so lange beybehalten, als im Basse ein und eben derselbe Ton unmittelbar nach einander vorkommt, oder bis andere Signaturen folgen, durch welche die vorhergehende Bezeichnung ungültig wird. Folglich behält man bey a) auch noch im zweyten Takte den Sextenakkord, bis über dem fis der angedeutete Quintsextenakkord eintritt. Selbst alsdann, wenn der Baß um eine Oktave tiefer (oder höher) versetzt wird b), und wenn durchgehende Noten (§. 49.) eingeschaltet c), oder Pausen untermischt sind d), behält man den vorgeschriebenen Akkord bey; wie dies aus der, durch kleine Noten angedeuteten, Begleitung erhellet.



§. 32.

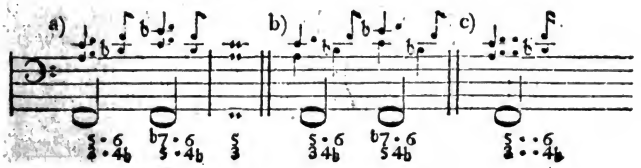
Stehen die Ziffern über einem **Punkte**, so giebt man den dadurch bezeichneten Akkord während des Punktes an, und zählt die Intervalle von der **vorhergehenden** Note ab a). Beydes gilt auch in Absicht auf die **längern Pausen**, wie dies die unter b) beygefügte Begleitung zeigt. Nur bey **kurzen** Pausen (die keinen völligen Takttheil, oder bey langsamer Bewegung wenigstens kein Taktglied gelten,

gelten, hat man die bezeichneten Akkorde zwar auch während der Pause anzugeben; sie werden aber nicht von der vorhergehenden, sondern von der folgenden Note abgezählt c). Diese Regel leidet jedoch verschiedene, ohne große Weitläuftigkeit nicht zu bestimmende, Ausnahmen; weil die Komponisten in Absicht auf die Bezifferung ꝛc. nicht durchgängig einerley Grundsätze befolgen.



§. 33.

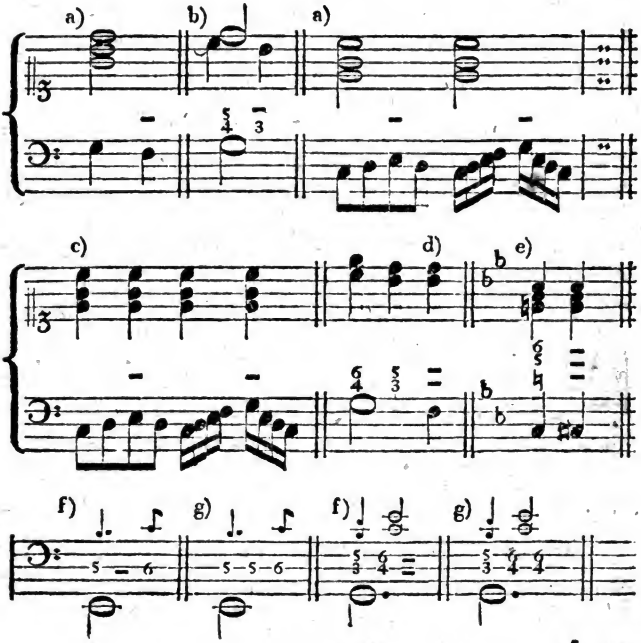
Die Punkte nach Ziffern sind zwar bis jetzt noch wenig im Gebrauche; allein bey genauerer Bezeichnung könnte man sich derselben in gewissen Fällen doch mit Vortheil bedienen a) b) und c). Gemeiniglich vertritt aber der so eben folgende Querstrich die Stelle der unstreitig bequemer zu übersehenden Punkte.



§. 34.

Ein Querstrich (—) zeigt an, daß man in den begleitenden Stimmen den vorhergehenden Akkord a) oder ein einzelnes Intervall desselben b) unverändert beybehalten

soll. Dessen ungeachtet kann der Akkord ꝛc. nach Umständen aufs neue angeschlagen werden c). Sind zwey über einander stehende Ziffern vorhergegangen, so folgen gewöhnlich zwey Querstriche, wenn nämlich beyde vorhergehende Töne unverändert beybehalten werden sollen, wie bey d). Nach drey Ziffern bedient man sich in ähnlichen Fällen auch wohl drey solcher Querstriche e). Soll der Generalbaßspieler von den §. 28. und §. 29. enthaltenen Regeln in Absicht auf die Eintheilung abweichen, so pflegt man dies gemeiniglich ebenfalls durch Querstriche anzudeuten f), da es außerdem vermittelst der wiederholten Ziffern geschehen müßte, wie bey g).

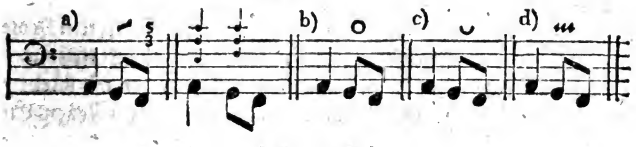


§. 35.

§. 35.

Durch einen schrägen Strich (⁄) wird bestimmt, daß man zu derjenigen Note, über welcher dieser Strich steht, den jedesmal bezeichneten Akkord der darauf folgenden Note im voraus angeben soll a). Dieselbe Bedeutung hatten bisher in einigen Gegenden auch die beyden, hierzu eben nicht ganz schicklichen, Zeichen bey b) und c). Das erstere davon werde ich jedoch zu einem andern Zwecke wählen. (§. 38.) Noch zweydeutiger ist die von Einigen dafür gebrauchte Bezeichnung bey d), wodurch sonst — wenigstens in Tonstücken für Klavierinstrumente — bekanntlich auch im Basse ein Triller angedeutet wird.

nämlich so:

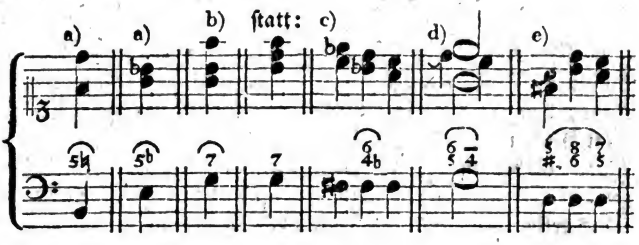


§. 36.

Vermittelst eines Bogens oder Halbzirkels ⌒ über der Ziffer 5, wie bey a), pflegen verschiedene Komponisten den verminderten Dreyklang *) kenntlich zu machen. Einige bezeichnen durch diesen Bogen auch gewisse unvollständige b) oder nur durchgehende Akkorde c), Vorhalte d) und andere bloß dreystimmig zu begleitende Stellen e), wovon am gehörigen Orte mehr vorkommen wird. Indeß ist diese, in einzelnen Fällen allerdings zu empfehlende, Bezeichnung bey weitem noch nicht allgemein eingeführt worden. Auch hätte man wohl ein und eben dasselbe Zeichen nicht zu so verschiedenen Bedeutungen wählen sollen.

*) Um ihn dadurch von dem, zuweilen ebenfalls bloß durch 5♯ oder 5♭ angedeuteten, Quintsextenakkorde zu unterscheiden. (§. 126 und 149.)

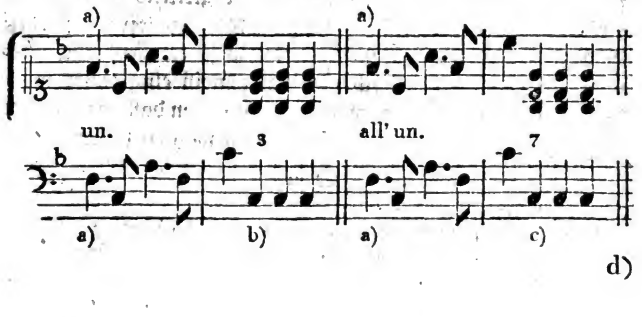
Digitized by Google



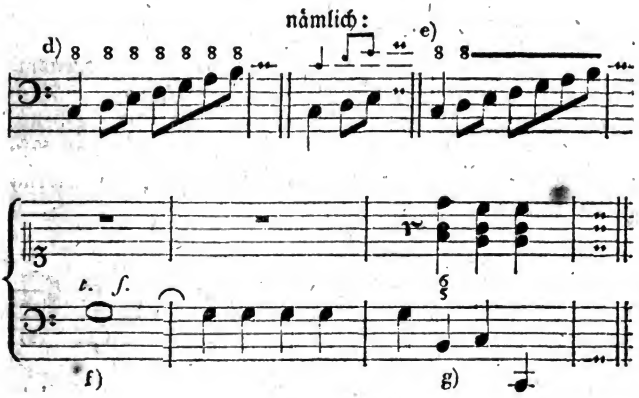
§. 37.

Bey den *unisono (un. all' unisono, all' ottava)* überschriebenen Stellen spielt man, außer den Baßnoten selbst, dieselben Töne zugleich, und zwar gemeiniglich in der nächstliegenden höhern Oktave mit a). Soll der Begleiter wieder Akkorde angeben, so wird dies über der ersten Note durch die jedesmal erforderlichen Ziffern (oder Versetzungszeichen) angedeutet b) c). Auch vermittelst der oft wiederholten Zahl 8 d), oder abgekürzt, wie bey e), pflegen Einige das all' unisono zu bestimmen. Unstreitig verdient aber die leichter zu übersehende Bezeichnung bey a) vor der bey d) und e), im Ganzen genommen, den Vorzug.

Die Buchstaben *t. s. (tasto solo)* zeigen an, daß man nur die vorgeschriebene Taste (ohne alle weitere Begleitung) anschlagen soll f), bis nämlich wieder ein Akkord bezeichnet wird g).



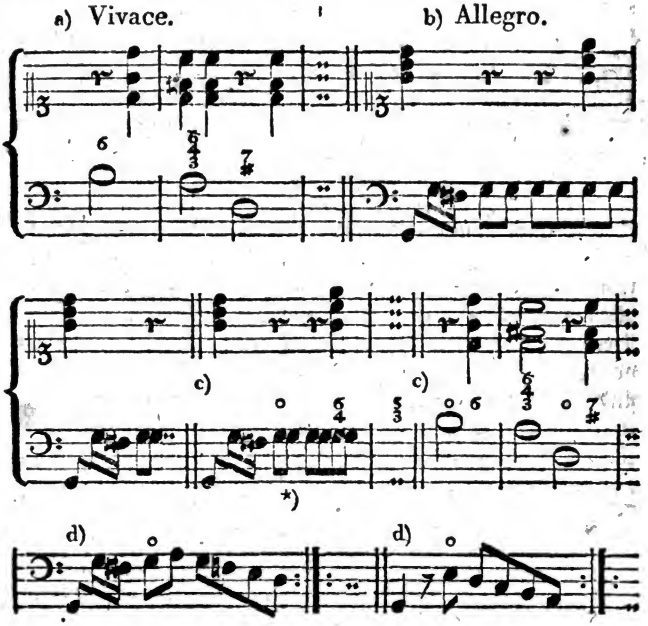
Digitized by Google



§. 38.

Außer mancherley andern Unvollkommenheiten in Absicht auf die Bezifferung, scheint mir auch dies Eine zu seyn, daß man noch kein Zeichen eingeführt oder allgemein angenommen hat, in den begleitenden Stimmen das Pausiren einzelner Takttheile ꝛc. anzudeuten. Denn die im vorhergehenden Paragraphen erwähnten Worte *tasto solo* sind bey gewissen Stellen, z. E. unten bey a), nicht wohl anwendbar. Und doch giebt es verschiedene nicht immer zu errathende Fälle, wo auch der Generalbaßspieler in den begleitenden Stimmen einzelne Takttheile hindurch pausiren sollte. Wären z. B. zu dem Basse bey a) und b) etwa in einer Sinfonie ꝛc. die Violinen und übrigen Instrumente so gesetzt, wie ich sie in der obern Notenreihe angegeben habe: so würde der Generalbaßspieler dem Zwecke des Komponisten geradezu entgegen arbeiten, wenn er während der bemerkten Pausen — wie es außerdem geschehen sollte — einen Akkord anschlüge. Auch bey Einleitungen oder Zurückkehrungen in den Hauptton ꝛc. (Einleitungsclauseln) d), die man nur selten begleiten darf, würde ein Warnungszeichen

zeichen nicht allezeit überflüssig seyn. Ich wähle dieses o dazu c), und bezeichne dadurch, daß der Generalbaßspieler in den begleitenden Stimmen (folglich den Baß ausgenommen) so lange pausire, bis wieder Ziffern eintreten. Auch Pausen über den Noten könnte man allenfalls hierzu gebrauchen; nur würde dadurch in gewissen Fällen eine Zweydeutigkeit entstehen, welche bey der Bezeichnung durch o weniger zu besorgen ist.



*) Eine ähnliche, nur etwas mühsamer zu übersehende, Bezeichnung hat bereits der verstorbene Adlung vorgeschlagen. (S. dessen Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, 14tes Kapitel.)

Drit-

Dritter Abschnitt.

Erklärung der gewöhnlichsten Kunstwörter, deren Bedeutung der Generalbaßspieler vorzüglich wissen muß.

Hoffentlich wird es Jedem einleuchten, daß ohne vorhergegangene Erklärung der gewöhnlichsten Kunstwörter in den weiter unten folgenden Abschnitten vieles, wo nicht ganz, doch zum Theil, unverständlich seyn würde. Ich glaube daher, die gedachte Erklärung werde hier nicht am unrechten Orte stehen.)

§. 39.

Das Kunstwort **Tonica** bezeichnet den jedesmaligen Hauptton eines Stückes, oder die erste Stufe derjenigen diatonischen Tonleiter, welche in einem Tonstücke zum Grunde liegt. Geht also z. B. eine Sonate aus C dur oder aus C moll, so ist C die Tonica u. s. w. Oft versteht man aber unter der Tonica nicht eben den Hauptton selbst, sondern nur die erste Stufe desjenigen Tones, in welchen der Komponist ausgewichen ist. Folglich kann in einem Tonstücke aus C dur eine Zeit lang G, F ꝛc. die Tonica oder vielmehr nur die **Nebentonica** seyn.

In derselben doppelten Bedeutung wird der jedesmalige fünfte Ton von der Tonica die **Dominante** genannt. Sonach ist G die Dominante von C ꝛc. Weicht aber der Komponist in einem Tonstücke aus C in G aus, so wird alsdann D die Dominante. (**Nebendominante.**) Einige pflegen sich noch überdies auch des Ausdruckes **Unterdominante** zu bedienen. Sie verstehen nämlich darunter die Quinte abwärts; mithin wäre F die **Unter-**, G hingegen die **Oberdominante** von C.

Die Terz der Tonica kommt zuweilen unter der Benennung **Mediante** vor, weil nämlich die Terz zwischen dem

dem Grundtone und dessen Quinte (in der Mitte) liegt, z. B. C (e) g, oder C (es) g.

Das *Semitonium (Subsemitonium) modi*, oder der vorzugsweise so genannte **Leitton**, (die charakteristische **Note**, *ton sensible etc.*) bezeichnet den siebenten Ton (die große Septime) von der Tonica; folglich ist h das Semitonium modi von C, gis von A, e von F, dis von E u. s. w.

§. 40.

Unter dem **Grundtone**, in der jetzt gewöhnlichern Bedeutung genommen, versteht man den jedesmaligen tiefsten Ton eines Grund- oder Stammakkordes; (§. 12.) dahingegen der tiefste Ton eines bloß versetzten Akkordes schlechthin der **Baß** genannt wird. Weil nun in einem Tonstücke gewöhnlich nicht lauter Grundakkorde, sondern auch versetzte oder umgekehrte vorkommen, wie unten bey a): so hat folglich der Baß darin nicht immer den wahren Grundton; daher kann er auch in so fern nicht eigentlich die **Grundstimme** heißen. Nur in einem solchen Tonstücke, welches aus lauter Grundakkorden bestände, wie bey b), wäre der Baß sonach ein wahrer **Grund- oder Fundamentalbaß.** *)

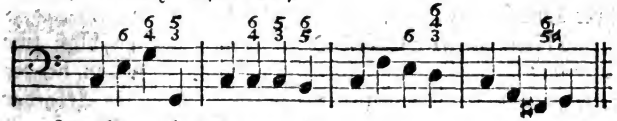
Einige neuere Systematiker wollen, wie ehedem, jeden tiefsten Ton eines Akkordes ohne Ausnahme den **Grundton** genannt wissen, bey einem Stammakkorde aber soll er noch ins besondere der **Hauptklang** heißen. Folglich wäre bey dem Dreyklange C e g das C der Grundton und Hauptklang zugleich, bey dem Sertenakkorde E g c hingegen hätte der Baß zwar den Grundton E, der Hauptklang C aber läge in der

*) Nach dem dritten Jahrgange der wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend (S. 311.) soll der tiefste Ton eines Stammakkordes der Grundbaßton, jeder tiefste Ton eines umgekehrten oder versetzten Akkordes aber bloß der Grundbaß genannt werden. Allein dieser Unterschied ist bisher wohl nur von Wenigen beobachtet worden.

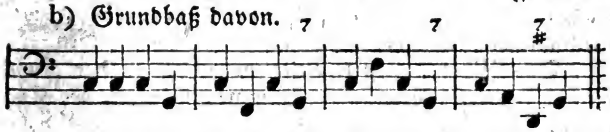
Digitized by Google

der Oberstimme. Sonach würde die bisher so genannte Grundstimme künftighin etwa **Hauptklangstimme**, und der Grundbaß ein **Hauptklangbaß** heißen müssen. — Ob diese Benennungen allgemeinen Beyfall finden werden, will ich abwarten, ohne mir darüber ein entscheidendes Urtheil anzumaßen. In diesem Lehrbuche habe ich jedoch, wie vorher, die Ausdrücke **Grundton** und **Grundbaß** in der oben zuerst erwähnten Bedeutung beybehalten. Zur Vermeidung eines Mißverständnisses schien es mir aber nothwendig zu seyn, die gedachte neuere Terminologie hier ebenfalls anzuzeigen. — Daß übrigens verschiedene Schriftsteller, nach der §. 3. erwähnten Metonymie, das Zeichen statt des dadurch Bezeichneten nennen, und **Grundnote** statt **Grundton** schreiben, z. B. die **Grundnote** kann bey dem Dreyklange verdoppelt werden u. dgl. dies erinnere ich bloß beyläufig.

a) Gewöhnlicher Baß.



b) Grundbaß davon.



Anm. Man verwechsele die ganz verschiedenen Ausdrücke Hauptton und Grundton nicht mit einander. Der Hauptton ist, nach §. 39. bekanntlich derjenige Ton, aus welchem ein Tonstück geht; mithin giebt es, der Regel nach, in jedem Tonstücke nur Einen Hauptton; Grundtöne hingegen können darin sehr viele vorkommen. Denn da auf jeder Stufe der zum Grunde liegenden Tonleiter — wie dies bey dem harmonischen Dreyklange ꝛc. ausführlich gezeigt werden soll — ein Grundakkord angebracht werden kann: so kann auch der Baß auf jeder Stufe der Tonleiter den Grundton haben. Geht z. B. ein Tonstück aus C dur, so ist C der Hauptton; würde nun

zu

zu der Baßnote C — wie bey jedem ersten Viertel aller vier Takte des obigen Beyspieles — der Dreyklang gegriffen; so wäre das C in diesem Falle der Haupt- und Grundton zugleich. Käme aber in demselben Tonstücke der Dreyklang oder der Septimenakkord auf der fünften Stufe, nämlich auf G, d. h. zu der Baßnote G vor, wie bey dem vierten Viertel des ersten Taktes: so wäre dieses G alsdann zwar allerdings der Grundton, aber dabey nicht auch zugleich die Tonica, oder der Hauptton selbst. Eben so können in einem Tonstücke aus C dur die Töne des Basses auf den übrigen Stufen, z. B. auf F, A ꝛc. wie oben im dritten und vierten Takte, zwar Grundtöne, aber nicht zugleich der Hauptton seyn. Dies Letztere wäre erst alsdann der Fall, wenn das Tonstück aus F oder A ꝛc. gieng.

§. 41.

Die jedesmalige höchste Stimme oder der Diskant wird bey der Begleitung gewöhnlich schlechthin die **Oberstimme** genannt. Diese und den Baß (oder die an dessen Stelle eintretende tiefste Stimme) pflegt man, in Rücksicht ihrer Lage, die **äußersten Stimmen** zu nennen.

Mittelstimmen sind diejenigen, welche bloß zum Ausfüllen der Harmonie dienen, und zwischen den beyden äußersten Stimmen liegen. Bey vierstimmigen Akkorden mag, der Kürze wegen, in diesem Lehrbuche die höhere Mittelstimme der **Alt**, die tiefere aber der **Tenor** heißen.

Das Wort **Hauptstimme** bezeichnet in der Kunstsprache gemeiniglich diejenige Stimme, in welche der Komponist die Melodie (Hauptmelodie*) des Tonstückes gelegt hat, es sey nun eine Singstimme, Violine, Flöte u. s. w. Weil der Generalbaßspieler nur selten oder gar nicht die eigentliche Hauptstimme vorzutragen hat, so ist er bloß **Begleiter**, (**Akkompagnist**,) und das, was er spielt, pflegt man die **Begleitung** (das **Akkompagnement**) zu nennen.

Anm.

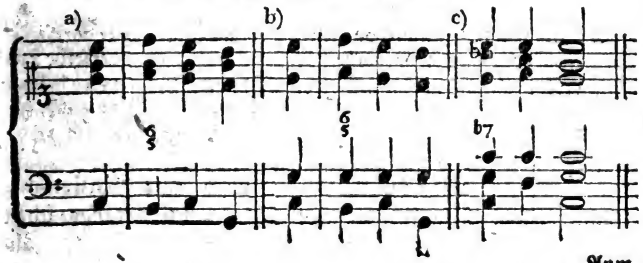
*) Jede Stimme hat zwar eine Art von Melodie, oder soll sie wenigstens haben; hier ist aber nur von der gleichsam herrschenden (wichtigern, sich auszeichnenden) Melodie die Rede.

Digitized by Google

Anm. Da man unter dem Kunstausdrucke Kontrapunktiren ursprünglich nichts anders verstand, als „zu einer Stimme noch mehrere setzen": so ist in gewisser Rücksicht auch der Begleiter ein Kontrapunktist; aber freylich nur in der weitern Bedeutung des Wortes. Denn zum Kontrapunktiren im engern Sinne, oder zu der Kunst, zwey oder mehrere Stimmen so einzurichten, daß ohne Nachtheil des reinen Satzes die höhere durch die Versetzung zur tiefern, oder diese zur höhern gemacht werden kann ꝛc. d. h. zum doppelten und mehrfachen Kontrapunkte, werden bekanntlich ungleich mehrere Kenntnisse erfordert, als zum Begleiten. (Vollständigern Unterricht von den mancherley Arten des Kontrapunktes findet man in Fux Gradus ad Parnassum, in Sulzers allg. Theorie ꝛc. in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, in Albrechtsbergers Anweisung zur Composition u. a. m.

§. 42.

Ungetheilt (gemein) heißt die Begleitung, wenn man, den Baß ausgenommen, alle Stimmen mit der rechten Hand spielt a). Dies ist die gewöhnlichste und für den Anfänger die leichteste Art zu begleiten. Greift man aber mit der linken Hand nebst dem Basse noch eine b) oder mehrere Stimmen c), so heißt die Begleitung **getheilt. (zerstreut.)** Daß übrigens bey der **vierstimmigen** Begleitung zu dem Basse — welcher ebenfalls für eine Stimme gilt — noch drey a), bey der **dreystimmigen** Begleitung aber, außer dem Basse, nur noch zwey Stimmen ꝛc. vorausgesetzt werden, dies folgt aus der Anmerkung zu §. 14. und bedarf wohl keiner weitern Erklärung.



Anm.

Anm. In wie fern die getheilte Begleitung nöthig werden kann, oder auch außerdem in gewissen Fällen der gemeinen (ungetheilten) Begleitung vorzuziehen ist, dies soll gelegentlich bemerkt werden. Hier ist es bloß auf die Erklärung der Kunstwörter abgesehen.

§. 43.

Das Wort **Bewegung** bezeichnet bey dem Generalbasse (wo also nicht das Zeitmaß darunter verstanden wird,) die Fortschreitung der Stimmen. Wenn nämlich zwey oder mehrere Stimmen zugleich steigen oder fallen, (auf- oder abwärts gehen,) wie bey a), so heißt dies die **gerade Bewegung**. *(motus rectus.)* Steigt hingegen eine Stimme, indem die Andere fällt b), so wird diese verschiedene Art der Fortschreitung die **Gegenbewegung** *(motus contrarius)* genannt. Die **schräge, vermischte** oder **Seitenbewegung**, *(motus obliquus)* — wenn nämlich eine Stimme steigt oder fällt, indem die Andere auf ihrer Stelle bleibt c) — pflegen Einige mit zur Gegenbewegung zu rechnen. Ob übrigens die Fortschreitung stufenweise a) b), oder durch Sprünge geschieht aa) bb), dies ändert in Absicht auf die angezeigte Benennung nichts.

Anm. Die so genannte parallele Bewegung *(motus parallelus)* bey d), wo in jeder Stimme ein und eben derselbe Ton mehrmals wiederholt, und folglich gar nicht fortgeschritten wird, verdient in so fern wohl kaum eine Bewegung genannt zu werden.

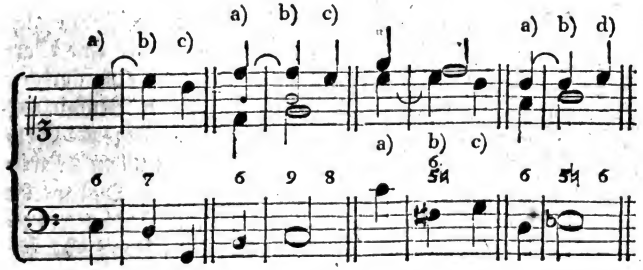
§. 44.

Vorbereitet (präparirt) wird eine Dissonanz, wenn sie in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde schon

als

als ein konsonirendes Intervall befindlich ist, wie bey b) die Septime, die vorher, nämlich bey a), eine Sexte war u. s. w. (§. 68.) Weil die vorbereiteten Dissonanzen größtentheils durch einen Bogen (⁀) bezeichnet werden a) b), und wenigstens in der strengen Schreibart ohne wiederholtes Anschlagen liegen bleiben sollen: so sagt man auch zuweilen, sie kommen **gebunden** vor.

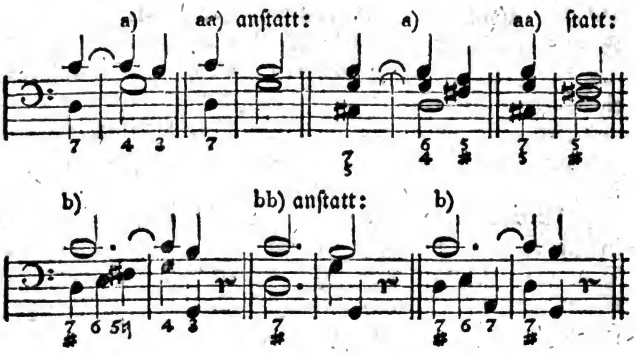
Auflösen (**resolviren**) heißt, eine Dissonanz wieder in eine Konsonanz übergehen lassen c). (§. 70. Anm. 2.) Dies geschieht in den mehresten Fällen eine (diatonische) Stufe abwärts c). Jedoch werden auch verschiedene Dissonanzen, vorzüglich aber die übermäßigen Intervalle, eine Stufe aufwärts (über sich, in die Höhe ꝛc.) aufgelöst d).



§. 45.

Erfolgt die Auflösung einer Dissonanz nicht sogleich bey dem Eintritte der unmittelbar darauf folgenden Baßnote, sondern erst nach einem dazwischen eingeschalteten Akkorde ꝛc. wie in den Beyspielen a): so heißt diese Behandlungsart eine **Aufhaltung** oder **Verzögerung der Auflösung**, *(retardatio.)* Die Erklärung dieser sehr gewöhnlichen Fälle befindet sich unter aa). Daß aber die Auflösung der Dissonanzen auch durch mehrere dazwischen eingeschaltete Akkorde verzögert werden kann, sieht man aus den Beyspielen b).

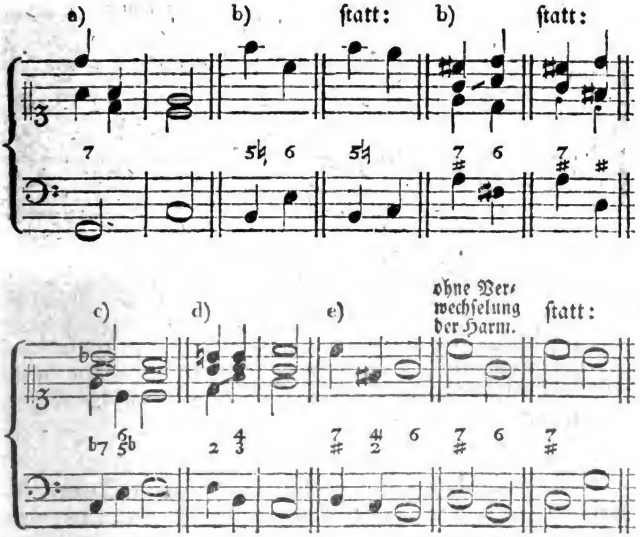
a)



§. 46.

Wird eine Diſſonanz nicht in derjenigen Stimme aufgelöſt, worin ſie anfangs lag: ſo nennt man dies eine **Verwechſelung (Verſetzung) der Stimmen**, oder auch eine **Verwechſelung der Auflöſung**. In dem Beyſpiele a) ſollte nämlich die zuerſt in der Mittelſtimme liegende Septime auch in dieſer Stimme aufgelöſt werden; allein vermittelſt der gedachten Verſetzung übernimmt der Diskant die Diſſonanz, und hernach auch ihre Auflöſung. Das letztere geſchieht zuweilen nicht einmal auf der nämlichen Tonſtufe, ſondern in der zunächſt liegenden, oder wohl in einer noch tiefern Oktave, wie in den Beyſpielen b). — Nimmt aber der Baß, vor der noch nicht erfolgten Auflöſung, ein anderes zu demſelben Grundakkorde gehöriges Intervall, ſo daß beyde Akkorde, wie bey c) und d), auf einem und eben demſelben Stammakkorde beruhen: ſo pflegt man dies eine **Verwechſelung** oder **Verſetzung der Harmonie** zu nennen. (§. 12. 87. 148. ꝛc.) In dem Beyſpiele c) wird nämlich der Quintſertenakkord mit dem Septimenakkorde verwechſelt, indem der Baß das vorher im Tenore gelegene e, und der Tenor dagegen das c des Baſſes übernimmt. Die übrigen Stimmen bleiben unverändert liegen, und erſt bey dem

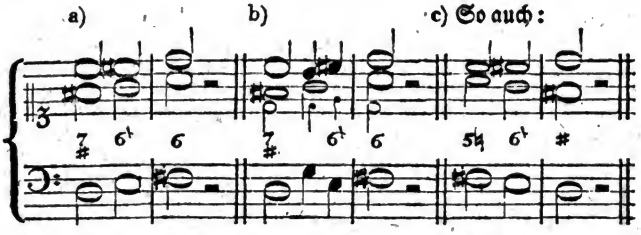
dem folgenden Dreyklange wird die ursprüngliche Septime b gehörig aufgelöst. Bey dieser Verwechselung der Harmonie kann vorher noch überdies die oben erwähnte Verwechselung der Auflösung statt finden, wie in dem Beyspiele e).



§. 47.

Bey einer so genannten **Uebergehung der Auflösung** wird die Dissonanz gar nicht, oder doch nicht auf die ihr sonst eigene Art aufgelöst. So sollte in dem nachstehenden Beyspiele a) das dissonirende c, der Regel gemäß, eine Stufe abwärts in das h aufgelöst werden; allein dafür folgt, vermittelst einer erlaubten Freyheit, in der Oberstimme cis. Da hierbey im Grunde ein Akkord, nämlich in diesem Falle der bey b) bemerkte Dreyklang G, weggelassen wird: so pflegt man solche Uebergehungen ꝛc. auch ellipti-

elliptische (catachrestische) Auflösungen, oder nur schlechthin eine Ellipsis zu nennen. Daß aber vermittelst dieser Uebergehung das dissonirende Intervall sogar in eine andere Dissonanz fortschreiten kann, gehört noch nicht hierher. (§. 70. Anm. 2) 3.)



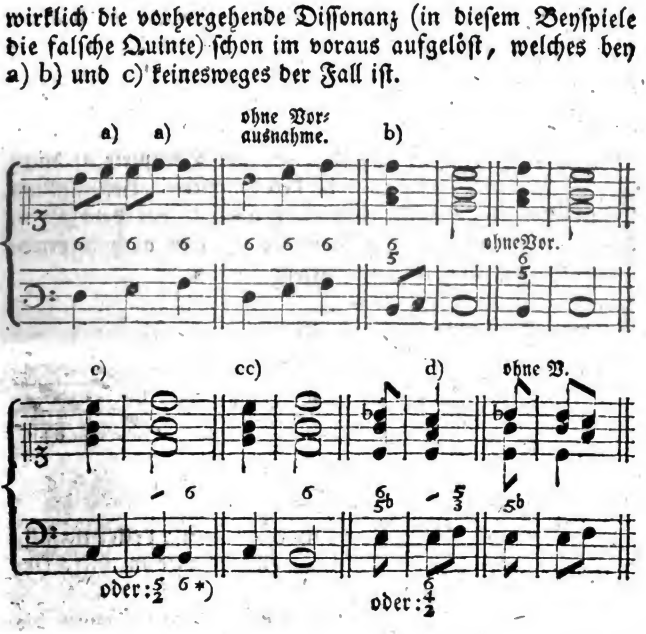
Anm. Einige erklären die hier bey a) bemerkte Fortschreitung der kleinen Septime für eine regelmäßige Auflösung, wobey man denn sonach keine Uebergehung anzunehmen brauchte. Allein natürlicher schreitet die erwähnte Dissonanz doch wohl eine Stufe abwärts fort. Dies gilt auch von der falschen Quinte in dem obigen Beyspiele c). Zur bequemern Uebersicht wählte ich bey a) und c) bloß die dreystimmige Begleitung.

§. 48.

Tritt in den begleitenden Stimmen ein Intervall, welches erst zum folgenden Akkorde gehört, schon im voraus ein, wie in dem Beyspiele a) die Septime: so heißt dies in der Kunstsprache schlechthin eine Vorausnahme. (Anticipatio.) Solche vorausgenommene oder im Grunde wohl bloß durchgehende Töne kommen zuweilen im Basse selbst vor, wie dies aus dem Beyspiele b) erhellet. Bey c) wird sogar ein ganzer Akkord vorausgenommen, oder vielmehr ist hierbey der noch liegen bleibende Ton des Basses als eine Verzögerung zu betrachten cc). Nur nach einem dissonirenden Akkorde, wie bey d), kann das zu frühe Eintreten in den begleitenden Stimmen eine Vorausnahme der Auflösung heißen. Denn hierbey wird

wirk-

wirklich die vorhergehende Dissonanz (in diesem Beyspiele die falsche Quinte) schon im voraus aufgelöst, welches bey a) b) und c) keinesweges der Fall ist.



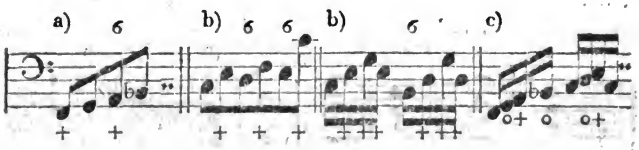
§. 49.

Unter **durchgehenden Noten** versteht man diejenigen kurzen Töne, welche (als außerwesentliche) nicht zur Harmonie gehören, und bey dem Generalbaßspielen keine eigene Begleitung (keinen Anschlag) bekommen, sondern ohne daß dazu ein Akkord angegeben wird gleichsam überhin gehen. (§. 81. f.) In so fern werden die durchgehenden Noten denenjenigen, welchen bey dem Generalbaßspielen eine Begleitung zukommt, oder den so genannten **Hauptnoten** entgegen gesetzt. In dem Beyspiele a) sind demnach die mit + bemerk-

*) S. §. 50. Anm. c) d).

Digitized by Google

bemerkten Noten anschlagende oder Hauptnoten, die übrigen aber heißen durchgehende. Zu den bey b) mit + bezeichneten Noten wird zwar ebenfalls kein Akkord angegeben, folglich sind sie in so fern auch durchgehend; da sie aber zu der, bey den Hauptnoten zum Grunde liegenden, Harmonie gehören — welches in dem Beyspiele a) nicht der Fall ist — so pflegt man sie bey genauerer Bestimmung harmonische Nebennoten zu nennen. In dem Beyspiele c) sind wirklich durchgehende o) und auch harmonische Nebennoten +) enthalten.



§. 50.

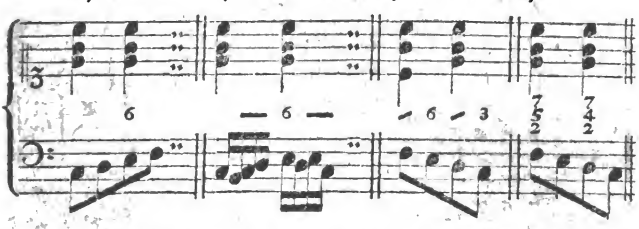
Der Durchgang ist zweyerley, nämlich regelmäßig, (regulär, *tranſitus regularis*) und unregelmäßig, (irregulär, *tranſitus irregularis.*)

Bey dem regelmäßigen Durchgange dissoniren die schlechten (innerlich kurzen) a) b), bey dem unregelmäßigen aber die guten (innerlich langen) Noten c).

Oder ausführlicher beschrieben: Fallen die durchgehenden dissonirenden Töne auf die schlechten Taktglieder ꝛc. daß also die zum Grunde liegende Harmonie sich auf die wirklichen Haupt- oder guten Noten bezieht, und mit denselben angegeben wird, wie bey a) und b): so heißt der Durchgang regelmäßig.

Wird hingegen die, bey den schlechten Noten zum Grunde liegende, Harmonie schon mit den guten Noten im voraus angegeben, daß also die schlechten gewissermaßen zu Hauptnoten werden: oder fallen die durchgehenden Töne auf den Anschlag, wie bey c): so heißt der Durchgang unregel-

regelmäßig. Die guten Noten pflegt man in diesem Falle **Wechselnoten** (ital. *note cambiate*) zu nennen, weil sie nämlich an der Stelle der Hauptnoten stehen, und also dem Standorte nach mit diesen verwechselt werden.



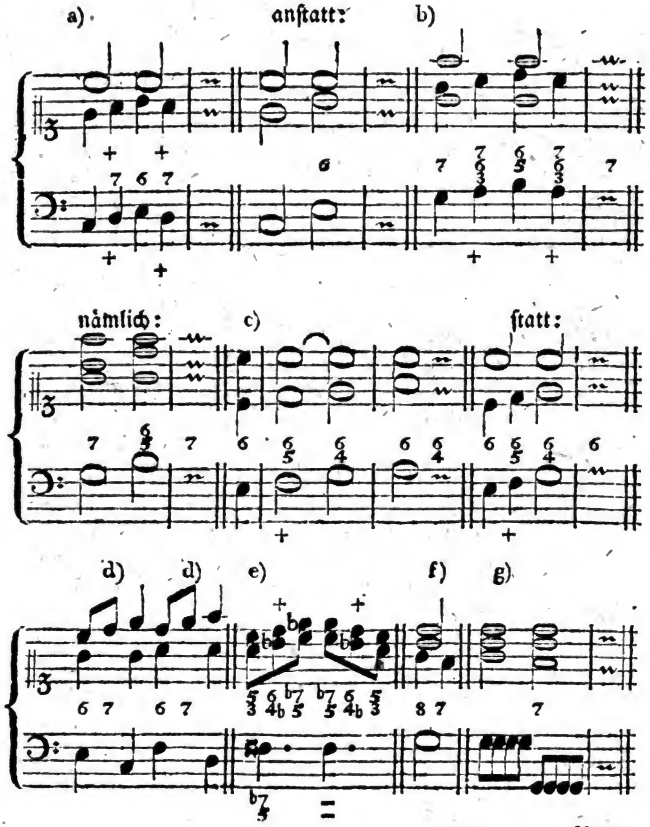
Anm. Die schlechten Noten bey a) läßt man, wenigstens in geschwinder Bewegung, gemeiniglich von selbst durchgehen, (§. 81.) daher wird der regelmäßige Durchgang nur selten bezeichnet. Indeß geschieht es doch zuweilen — besonders bey mehreren untermischten durchgehenden Noten — nicht ohne Grund auf die oben bey b) bemerkte Art, nämlich vermittelst des §. 34. erwähnten Querstriches.

Der nicht immer zu errathende irreguläre Durchgang wird, wie bey c), durch den schrägen Strich (§. 35.) oder durch Ziffern d) bezeichnet. Die letztere Bezeichnung ist jedoch schwerer zu übersehen und überdies auch deswegen weniger zu empfehlen, weil oft zur Bezeichnung sehr gewöhnlicher Akkorde viele, und außerdem selten zugleich vorkommende, Ziffern erfordert werden, wie dies schon aus dem kurzen Beyspiele d) erhellet. Uebrigens kommt der etwas harte unregelmäßige Durchgang größtentheils nur in der freyern Schreibart vor. (§. 52).

§. 51.

Außer den nur eben gedachten Fällen wird das Wort Durchgang noch in einer andern Bedeutung gebraucht. Man sagt nämlich auch von verschiedenen Dissonanzen, die ohne Auflösung liegen bleiben, wie bey a) b) und c), oder welche nicht auf die ihnen sonst eigene Art fortschrei-

ten d): sie kommen im Durchgange vor. Daß in dem Beyspiele e) zwey Intervalle, nämlich die mit + bezeichnete Quarte und Sexte, nicht zu der unter dem Basse angedeuteten Harmonie gehören, und daß also diese beyden Intervalle hier ebenfalls nur im Durchgange vorkommen, wird hoffentlich Jeder fühlen.



Anm.

Anm. Einige Tonlehrer wollen die Ausdrücke: durchgehende Septime, Septimenakkord im Durchgange ꝛc. in den bey a) und b) bemerkten Fällen nicht gelten lassen, sondern dafür stillstehende oder nicht resolvirende Septime gebraucht wissen. Und mich dünkt, sie haben Recht. Denn bey a) sind in der That die mit + bezeichneten Noten des Basses und der Mittelstimme durchgehend, und bloß zum Ausfüllen des Terzensprunges eingeschaltet worden, wodurch eine Art von Zwischenakkorden entsteht; da hingegen das c der Oberstimme zu dem hier zum Grunde liegenden Dreyklange C ꝛc. gehört, und eigentlich nicht durchgehende Septime, sondern die Oktave des Grundtones von dem genannten Dreyklange ist. Eben so sind in dem Beyspiele b) — worin die Harmonie auf dem Septimenakkorde der Dominante G beruht — der mit + bezeichnete Baß und der Alt durchgehend, folglich braucht das dadurch zur Septime gewordene g des Tenors nicht aufgelöst zu werden; denn dieses g ist ursprünglich, (wie im vorhergehenden Beyspiele das c der Oberstimme,) die Oktave des wahren Grundtones. — Aus dem Beyspiele c) erhellet, daß die durchgehenden Töne oder ganzen Akkorde, wenigstens in der freyern Schreibart, sogar auf den guten Takttheil fallen, und von ziemlich langer Dauer seyn können. *)

Ganz eigentlich im Durchgange kommt die Septime bey d) vor. Denn in diesem Falle ist sie von kurzer Dauer, sie fällt auf ein schlechtes Taktglied, und schreitet, wider ihre Art, aufwärts fort. Die bey f) auf einem schlechten Taktheile eintretende Septime wird zwar von Einigen auch für durchgehend erklärt; da sie aber gehörig aufgelöst werden kann, und wirklich aufgelöst werden muß: so würde ich sie lieber eine nachschlagende (spärer eintretende) Septime nennen. Ueberdies tritt sie nicht selten auf einem guten Takttheile ein, und ist sodann von ziemlich langer Dauer g).

§. 52.

Die Schreibart theilt man ein in die strenge (schwere, gebundene, gearbeitete) und in die freye, (galan-

*) Dies ist unter andern eine von den in der Einleitung §. III. *) erwähnten Anmerkungen, welche der Anfänger für jetzt vielleicht noch nicht ganz verstehen dürfte, ob sie gleich der angenommenen Ordnung nach hieher gehört.

Digitized by Google

(galante, leichte ꝛc.)*) Strenge wird sie genannt, wenn alle Regeln in Absicht auf die Fortschreitung, (§. 53. ff.) Vorbereitung, Auflösung u. dgl. genau befolgt werden; wenn jeder Akkord, jeder Ton Nachdruck hat; wenn es in einem gewissen Sinne mehr auf Kunst, als auf Wohlklang abgesehen ist. — Der Komponist erlaubt sich dabey wenig oder gar keine Verzierungen; er bringt nicht viele durchgehende Töne an, und setzt eine dem ernsten, feyerlich erhabenen Charakter angemessene Begleitung voraus.

In der freyen (galanten) Schreibart befolgt der Tonsetzer die grammatischen Regeln nicht immer so strenge. Er läßt z. B. gewisse Dissonanzen unvorbereitet eintreten; er verlegt die Auflösung derselben in andere Stimmen, oder übergeht sie ganz; er giebt den Dissonanzen eine längere Dauer, als den Konsonanzen, (welches in der strengen Schreibart nicht statt findet;) er schweift außerdem in Ansehung der Modulation aus; er erlaubt sich mancherley Verzierungen; mischt mehrere durchgehende Töne ein; kurz, er arbeitet mehr für das Ohr, und tritt — wenn ich so sagen darf — weniger als gelehrt scheinender Tonsetzer auf.

*) Die Eintheilung in den Kirchen- Kammer- und Theaterstyl ist unter der obigen gewissermaßen mit begriffen. Denn die Arbeiten für die Kirche sollen eigentlich insgesammt in der strengen Schreibart geschrieben seyn. Nur in den für die Kammer und für das Theater bestimmten Tonstücken findet so wohl die freye, als auch die strenge Schreibart statt. Von der Letztern macht man aber gegenwärtig, überhaupt genommen, doch wohl zu wenig Gebrauch. —

Zwey-

Digitized by Google

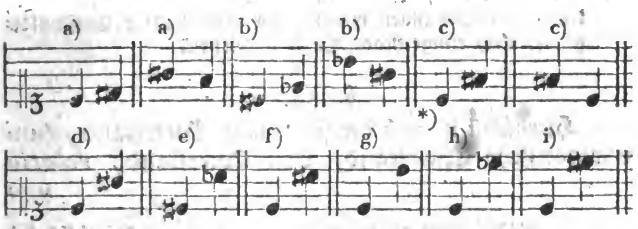
Zweytes Kapitel.

Erster Abschnitt.

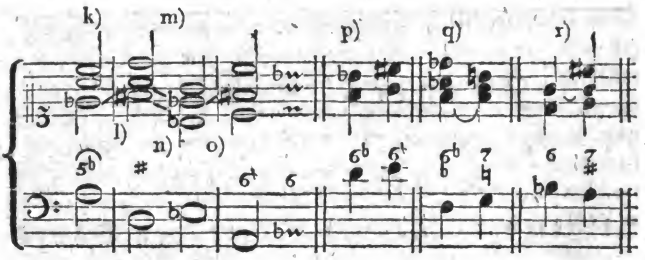
Allgemeine Regeln des reinen Satzes.

§. 53.

Alle widrige (unnatürliche) und von Sängern schwer zu treffende Fortschreitungen sind überhaupt im so genannten reinen Satze, folglich auch bey dem Generelbaßspielen, größtentheils so wohl auf- als abwärts nicht erlaubt. Zu diesen verbotenen unmelodischen Fortschreitungen gehört vorzüglich der Sprung in die übermäßige Sekunde a), in die verminderte Terz b), in die übermäßige Quarte c), in die übermäßige Quinte d), in die verminderte e) und übermäßige Sexte f), in die große Septime g), in die verminderte h) und übermäßige Oktave i) u. s. w. Sonach wäre die Begleitung zu der Melodie eines bekannten Kirchenliedes unten bey k) sehr schlecht; denn es befinden sich in diesem kurzen Beyspiele Sprünge in die übermäßige Sekunde l) o), in die übermäßige Quarte m), und in die übermäßige Quinte n).



*) Den Sprung in die übermäßige Terz übergehe ich deshalb, weil sich in einem regelmäßig gesetzten Tonstücke wohl nicht leicht eine Veranlassung zu diesem Sprunge finden wird.



Anm. Nur in der obern Stimme, welche die Melodie vorzutragen hat, niemals aber in einer (von dem Sänger schwerer zu treffenden) Mittelstimme erlaubt man allenfalls in der freyen Schreibart, etwa eines gewissen zierlichern — ich möchte lieber sagen pikantern — Gesanges wegen, die Fortschreitung in die übermäßige Sekunde, wie oben bey p), in die verminderte Terz, besonders abwärts q), in die übermäßige Quarte r) ꝛc. Jedoch wollen einige Tonlehrer solche Fortschreitungen nur dem einsichtsvollern Komponisten, nicht aber dem, gemeiniglich weniger aus reifer Ueberzeugung handelnden, Generalbaßspieler *) hingehen lassen. Ich hingegen würde ähnliche Fehler — wo sie es in der That sind — in gewisser Rücksicht dem Generalbaßspieler doch immer noch eher verzeihen, als dem Tonsetzer. Denn der Letztere hängt ganz von sich selbst ab, und kann daher mißliche Lagen vermeiden; überdies hat er länger Zeit und mehrere Hülfsmittel, (z. B. §. 72.) sich auf irgend eine Art aus dieser oder jener Verlegenheit zu helfen, als der größtentheils sogleich vom Blatte spielende Begleiter. Noch aus mehreren Gründen scheint mir der Generalbaßspieler, solcher kleiner Uebereilungen wegen, wo nicht völlige Entschuldigung, doch einige Nachsicht zu verdienen.

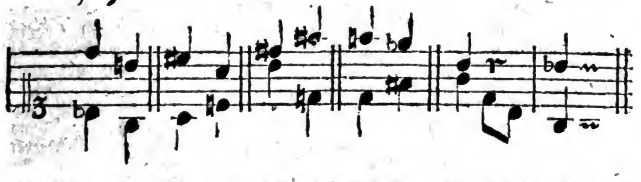
§. 54.

Hiernächst ist auch der so genannte **Querstand**, (unharmonische Querstand, böse Querstand, *relatio non*

*) Ausnahmen hiervon giebt es allerdings sehr viele. Mir selbst sind Generalbaßspieler bekannt, die ungleich mehrere Kenntnisse von der Harmonie ꝛc. besitzen, als mancher Komponist von ziemlich ausgebreitetem Rufe.

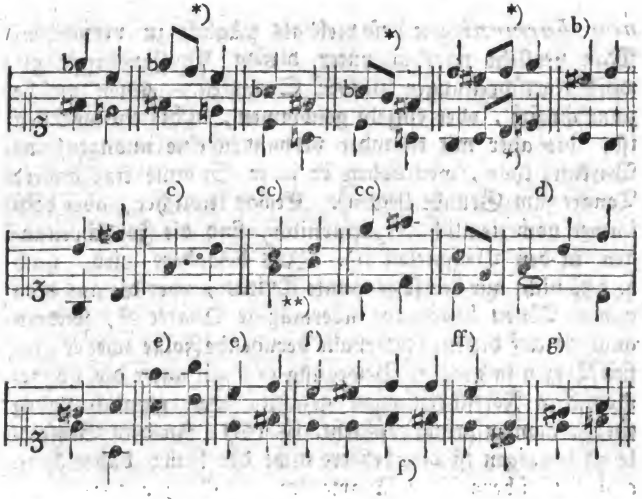
non harmonica ꝛc.) so viel als möglich zu vermeiden. Man versteht nämlich unter diesem Kunstausdrucke gewisse Fortschreitungen zweyer Stimmen, gegen welche zwar an sich, oder einzeln genommen, nichts einzuwenden ist, die aber mit einander verbunden eine unangenehme Wirkung thun, weil dabey in jeder Stimme eine andere Tonart zum Grunde liegt a). Etwas leidlicher, aber doch immer noch ziemlich unharmonisch, sind die Fortschreitungen in den Beyspielen b). Ins besondere wird, nach §. 53. nicht nur der so genannte Triton, oder die aus drey ganzen Tönen bestehende übermäßige Quarte c), sondern auch die auf diesem Intervalle beruhende Folge zweyer großen Terzen in gerader Bewegung cc) mit unter die unharmonischen Fortschreitungen gezählt, weil nämlich dabey ein Harmoniensprung geschieht. (§. 16.) In dem Beyspiele d) hingegen ist dies Letztere nicht der Fall; daher kann auch diese übermäßige Quarte, meines Erachtens, nicht zu den unharmonischen Querständen gerechnet werden. Da die kleinen Sexten im Grunde bloß umgekehrte große Terzen, oder Repliken derselben sind: so folgt hieraus, daß auch die bey e) bemerkten beyden kleinen Sexten gewissermaßen mit zu den unharmonischen Querständen gehören, ob sie gleich (vielleicht der unbestimmtern Modulation wegen) etwas weniger auffallen, als die großen Terzen, und mithin auch zulässiger seyn können, als diese Letztern.

a) *)



*) Die untere Stimme bezeichnet nämlich G moll, die obere hingegen G dur.

Digitized by Google



Anm. Wenn die Tonart in einer und eben derselben Stimme, und zwar auf der nämlichen Stufe, verändert wird, wie bey f): so ist die Fortschreitung weniger, oder gar nicht widrig***), und folglich erlaubt. Auch der Triton kann bey voll-

*) Durch diese kurzen, dazwischen eingeschalteten, Töne wird der Querstand nur um wenig leidlicher.

**) Der tiefere Ton der ersten Terz (in dem obigen Beyspiele das f,) und der höhere Ton der zweyten Terz (das h) verhalten sich nämlich wie eine übermäßige Quarte zu einander.

***) Hiervon werden verschiedene Ursachen angegeben. Einige Theoretiker halten dafür, es sey deswegen besser, daß die nämliche Stimme, die in dem obigen Beyspiele f) das c hatte, auch cis bekomme, weil das Nachklingen des Tones c durch das nächstliegende cis mehr gedämpft werde, als wenn dieser Ton eine Oktave tiefer (oder höher) folge, wie bey ff), wo man das vorhergehende c noch immer zu deutlich nach- oder mitklingen höre. Mattheson hingegen schreibt: „Wenn ich in einer Ober-Melodie durch ein Paar halbe Töne gehe, so bleibet die Grundstimme (die tiefere von beyden, wie oben bey f), entweder unverrückt, oder sie ist so beschaffen, daß sie zu beyden Klängen dienen kann. Geschieht aber dieselbe Folge in zwo verschiedenen Stimmen, so wird der Grund verändert, (wie bey ff), und dem Gehöre dadurch ein Unwille erwecket. Das wäre, deucht mich, die Haupt-

Ursa-

vollstimmiger Begleitung nicht allezeit vermieden werden. Gegen die bey g) enthaltene Folge zweyer großen Terzen ist nichts einzuwenden; weil diese Terzen nicht auf dem Triton oder auf einer übermäßigen Quarte beruhen. Ueberhaupt wird es in Rücksicht der Querstände gegenwärtig nicht mehr so genau genommen, als ehedem; mich dünkt aber zuweilen mit Unrecht. Denn es giebt unter den obigen Querständen verschiedene, die unstreitig noch widriger sind, als manche von den bekanntlich so strenge verbotenen Oktaven und Quinten. Da jedoch Ein Querstand ungleich auffallender ist, als der Andere, wie hoffentlich Jeder fühlen und zugeben wird: so sollte man auch, meines Erachtens, darin einen Unterschied machen, und nur die unleidlichen Querstände verbieten.

§. 55.

In Absicht auf die Fortschreitung konsonirender Intervalle ins besondere hat man hauptsächlich darauf zu sehen, daß in den nämlichen beyden Stimmen *) niemals zwey oder mehrere vollkommne Konsonanzen, d. h. vorzüglich zwey Oktaven oder reine Quinten, in gerader Bewegung nach einander folgen **). Mithin wären die durch größere Noten bezeichneten Fortschreitungen in den nachstehenden Beyspielen fehlerhaft.

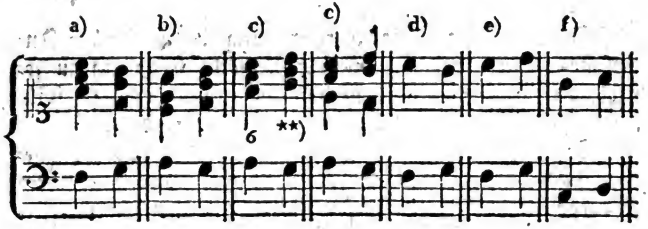
Solche

* Ursache." (Vollkommener Kapellmeister, S. 289.) Mir scheint es jedoch, als trüge der widrige Sprung selbst viel, wo nicht das meiste, zu dieser schlechten Wirkung bey.

**) Z. B. im Diskant und Basse, und gleich darauf ebenfalls wieder im Diskant und Basse.

***) Sogar die Folge zweyer Einklänge in denselben Stimmen ꝛc. wollen einige Tonlehrer unter diesem Verbote mit begriffen wissen; weil nämlich

Solche Fehler begehen, heißt in der Kunstsprache schlechthin: **Oktaven und Quinten machen.** Davor hat man sich denn sorgfältig zu hüten, weil dies die ersten Schulfehler sind, die hauptsächlich mancher, übrigens eben nicht tief in die Wissenschaft der Harmonie eingedrungene, steifer Generalbassist auch in dem vortrefflichsten Tonstücke gierig ausspäht, und sie ohne Einschränkung für ganz unverzeihlich hält *). Besonders geben harmonische Dreyklänge häufig Veranlassung zu Oktaven und Quinten. Durch die Gegenbewegung kann man ihnen aber leicht ausweichen a) b).



Hier

nämlich der Einklang die Stelle der Oktave vertritt, und aus diesem Grunde eben denselben Regeln unterworfen seyn soll. Ich lasse die Richtigkeit dieser Behauptung dahin gestellt seyn, und widerrathe die Folge zweyer ꝛc. Einklänge in denselben Stimmen, wenn auch eben nicht aus dem gedachten Grunde allein; sondern weil der Satz (die Harmonie) durch mehrere unmittelbar auf einander folgende Einklänge leer wird u. s. w. (Note zu §. 9.)

*) Daß ich hierdurch Oktaven und Quinten vertheidigen wolle, wird man mir hoffentlich nicht zutrauen. Aber lächerlich — ich möchte lieber sagen pedantisch — ist es doch gewiß, nur auf Oktaven und Quinten Jagd zu machen, und dabey jeden andern Fehler zu übersehen, oder ein übrigens sehr schönes Tonstück, zweyer Quinten wegen, nun durchaus schlecht zu finden.

**) In den Beyspielen c) scheinen zwar durch die Gegenbewegung Quinten zu entstehen; allein genau genommen ist dies nicht der Fall. Denn die beyden Stimmen, worin die Quinten liegen, schreiten wirklich in gerader Bewegung fort. Bach schreibt daher unrichtig: „Daß selbst die Gegenbewegung bey gewissen Lagen nicht allezeit hinlänglich sey, Quinten zu vermeiden, sehen wir aus folgenden (den obigen ähnlichen) Exempeln.“ (Versuch ꝛc. zweyter Theil, S. 56.) Auch widerspricht dies der in ebend. Lehrbuche S. 34. §. 17. enthaltenen Behauptung geradezu.

Digitized by Google

Hier bey a) und b) hat zwar jeder Dreyklang ebenfalls die dazu gehörige Oktave und Quinte, aber nicht in denselben Stimmen. Denn bey a) liegt die erste Oktave im Tenore, die zweyte hingegen im Alte; die erste Quinte hat der Diskant, die zweyte der Tenor u. s. w. Wer sein Ohr bereits geübt hat, der bemerkt auch im mehrstimmigen Satze die Fortschreitung jeder einzelnen Stimme. Niemand wird aber leugnen, daß die Fortschreitung des Diskantes d) bey weitem nicht so widrig ist, als die bey e), obgleich in beyden Fällen die nämliche Harmonie zum Grunde liegt. Sollte indeß der Anfänger den Unterschied noch nicht fühlen, so wird er ihn hoffentlich bey mehrerer Uebung fühlen lernen. Denn der Erfahrung zu Folge erwirbt man sich auch das richtige Gefühl erst durch Uebung.

Anm. Es fragt sich, warum die Fortschreitung in Oktaven und Quinten verboten ist? Mehrentheils erhält man hierauf die Antwort: weil eine solche Fortschreitung schlecht klingt. Dies ist nun wohl etwas, aber noch nicht befriedigend; denn nunmehr folgt natürlicher Weise die zweyte Frage: Wie können zwey oder mehrere Oktaven und Quinten in gerader Bewegung ꝛc. schlecht klingen, da sie doch vollkommne Konsonanzen sind? Hiervon hat man sehr verschiedene, und zum Theil höchst sonderbare, Ursachen angegeben, die ich gar nicht erwähnen will.*)

Sulzer hält dafür, „durch eine vollkommene, besonders „in der Oberstimme liegende, Konsonanz werde eine Art „von Ruhepunkt bewirkt, welcher nicht unmittelbar darauf „wieder vorkommen könne, ohne den Zusammenhang der Melodie ganz aufzuheben.“ Etwas kann dies zu jener widrigen

*) Es verdient hier beyläufig angemerkt zu werden, daß vor einigen funfzig Jahren eine damals errichtete Societät der musikalischen Wissenschaften ꝛc. unter andern auf die, wo möglich, befriedigende Beantwortung der Frage: „Warum zwey unmittelbar auf ein„ander folgende Quinten und Oktaven nicht wohl ins Gehör „fallen?“ einen ansehnlichen Preis setzte. Zwar erschienen in dieser Hinsicht nicht weniger als sieben Schriften; allein man fand keine des darauf gesetzten Preises würdig. Die gedachte Frage wurde wiederholt, aber — so viel ich weiß — auch alsdann nicht befriedigend genug beantwortet. (Mizlers musikalische Bibliothek, zweyter Band, viert. Theil.)

drigen Wirkung allerdings beytragen; allein völlig befriedigend ist dieses Etwas dennoch nicht. Denn warum hebt z. B. ein so genanntes *all' unisono* in zwey und mehreren Oktaven den melodischen Zusammenhang nicht auf? — Jedoch Sulzer selbst hält die gedachte Ursache nur für mitwirkend; denn er sagt, daß wohl Huygens den Grund davon am richtigsten angegeben habe.*) Huygens schreibt nämlich, „das Ohr werde durch eine solche Fortschreitung in Ansehung der Modulation ungewiß, indem die „auf einander folgenden Quinten, wie oben bey f), wirklich zwey Tonarten anzeigen." (Man fühlt nämlich die Tonart C, und auch die von D.**) — Nächstdem scheint mir das Widrige vorzüglich in dem §. 16. gedachten Harmonienſprunge zu liegen. Je entfernter nämlich zwey Töne (Akkorde) mit einander verwandt ſind, deſto widriger müſſen die Quinten derſelben ſeyn, wenn anders der angenommene Grundſatz richtig iſt. Und mir ſcheint es ſo. Denn die Quinten unten bey g), wobey kein Harmonienſprung geſchieht, thun auf mich eine weniger widrige Wirkung, als die bey h), wo G dazwiſchen übergangen worden iſt: oder weil die bey dieſen letztern Quinten zum Grunde liegenden Akkorde C und D nicht im erſten, ſondern im zweyten Grade mit einander verwandt ſind.***) Faſt noch widriger klingen die von C dur zwar ebenfalls nur im zweyten Grade, aber in abſteigender Linie mit einander verwandten Quinten bey

*) Meiner Meinung nach hat Marpurg in den Anmerkungen zu Sorgens Anleitung zum Generalbaſſe ꝛc. 1760. Seite 75 — 86. dieſen Gegenſtand am gründlichſten abgehandelt. Was ich in der obigen Anmerkung noch darüber ſage, kann allenfalls ein Zuſatz dazu, oder eine nähere Beſtimmung gewiſſer Grundſätze ſeyn.

**) Das Wort Tonart iſt hier — wie dies gemeiniglich geſchieht — nicht in der genauern Bedeutung genommen worden; denn es ſollen dadurch nicht die Dur- und Molltöne, ſondern nur verſchiedene Tonleitern, z. B. die von C, D, E, u. ſ. w. bezeichnet werden. In Abſicht auf die jedesmalige harte oder weiche Tonart kann das Ohr bey Quinten nicht ungewiß ſeyn, ſo bald nämlich die Terz hinzukommt. Und dieſe ſetzt Huygens dabey voraus; denn er bedient ſich der Worte: „Cum Diapente una cum interjecto ditoni ſono *(qui, „ſi deſit, mente ſuppletur,)* toni ſpeciem certo conſtituat etc.

***) Wollte man auch bey der zweyten Quinte des Beyſpieles h) nicht D dur, ſondern D moll vorausſetzen, ſo würde dies doch gegen den angenommenen Grundſatz wenig beweiſen. Denn D moll iſt unter den mit C dur im erſten Grade verwandt ſeyn ſollenden Tonarten die letzte, und folglich die entfernteſte.

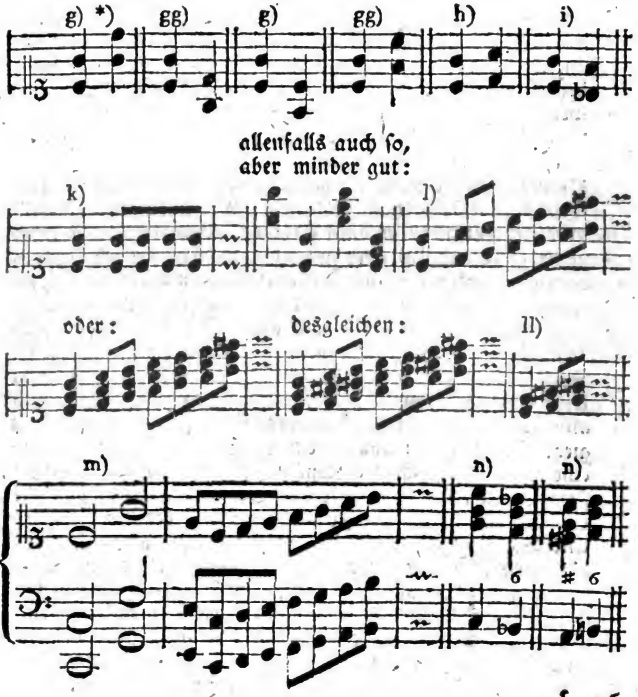
Digitized by Google

bey i). Der Ton b ist nämlich — anderer Ursachen nicht zu gedenken — selbst alsdann, wenn man vorher C moll annehmen wollte, gewissermaßen fremd, (zufällig,) und in so fern schon an sich ziemlich auffallend.

Hieraus würde denn also folgen, daß nicht alle Quinten gleich widrig und fehlerhaft sind und seyn können. Denn diejenigen Quinten, wobey gar nicht fortgeschritten wird, oder eine und eben dieselbe mehrmals wiederholte Quinte, wie bey k), kann man ohne merkliches Mißfallen öfter unmittelbar nach einander hören; da hingegen die Quinten bey l), je nachdem dabey größere oder kleinere Harmoniensprünge geschehen, eine mehr oder weniger widrige Wirkung hervorbringen. Ein Lehrer, der nach Grundsätzen handelt, wird daher zwischen näher und weiter verwandten Quinten einen Unterschied machen, und sie nicht als in gleichem Grade fehlerhaft verbieten. Ausführlicher kann ich mich für jetzt hierüber nicht erklären. Was etwa dabey noch näher zu bestimmen, oder zu berichtigen seyn möchte — denn gern werde ich mich eines Bessern belehren lassen — das sey einem andern Orte vorbehalten. Nur noch dies bemerke ich hier, daß nicht einzig und allein „der allzu großen Annehmlichkeit wegen" (wie viele Tonlehrer behaupten) die Folge zweyer vollkommnen Konsonanzen schon eine Art von Ueberdruß, Ekel, widriger Empfindung ꝛc. verursachen, und also aus diesem Grunde verboten seyn kann. Denn wer giebt nicht zu, daß außer dem Einklange auch die Oktave eine noch vollkommnere Konsonanz sey, als die Quinte! Folglich müßten, dieser Meinung nach, auf jeden Fall die Oktaven auch noch weniger zulässig seyn, als die Quinten. Und doch wird ein länger fortgeführtes all' unisono in zwey oder mehreren über einander gesetzten Oktaven m), eine Verstärkung der Melodie ꝛc. wie §. 57. b), nicht unangenehm, weil nämlich hierbey kein harmonischer Sprung geschieht, und das Ohr in Absicht auf die Modulation nicht zweifelhaft ist. Ganz anders verhält es sich hingegen mit den Oktaven bey n), die hoffentlich ein Jeder, auch sogar im vier- und mehrstimmigen Satze, äußerst widrig finden wird. — Uebrigens bemerkt man die Oktaven, wegen ihrer Aehnlichkeit mit dem Grundtone ꝛc. nicht immer so deutlich, als die in jeder Rücksicht verschiedenen Quinten. Daß aber die gedachte widrige Wirkung vorzüglich in dem Harmoniensprunge, und nicht bloß in dem vollkommnen, bald Ekel oder

Ueber-

Ueberdruß erregenden Konsoniren ihren Grund habe, dies bestätigt gewissermaßen die bey ll) bemerkte Folge mehrerer großen Terzen. Denn auch diese Folge ist widrig, oder doch nicht angenehm, obgleich die große Terz einstimmig für eine weniger vollkommne Konsonanz, als die Quinte ꝛc. anerkannt wird.



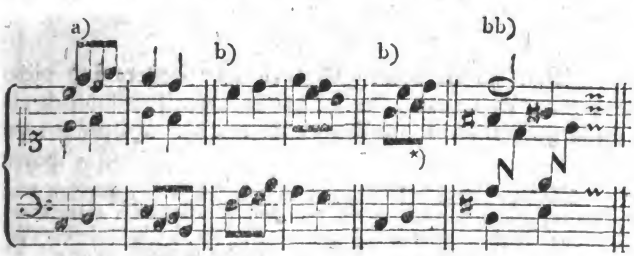
§. 56.

*) Außerdem wird das Widrige auch noch dadurch vermindert, daß man hierbey einen der beyden Töne, nämlich das g, unmittelbar vorher hört, oder weil beyde Quinten einen gemeinschaftlichen Ton haben (§. 15.); da hingegen die in eben demselben Grade verwandten Quinten bey gg), wo beyde Töne frey eintreten, schon etwas auffallender sind.

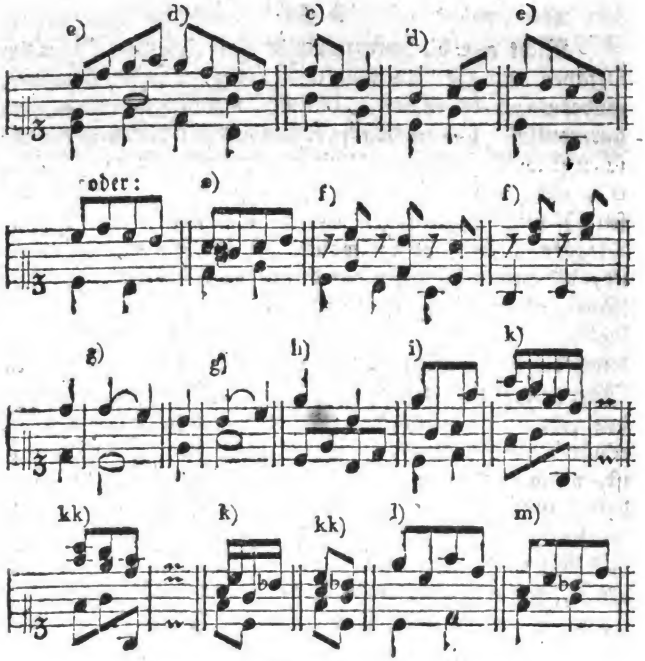
Digitized by Google

§. 56.

Nicht nur die unmittelbar auf einander folgenden Oktaven und Quinten sind mehr oder weniger fehlerhaft, sondern auch diejenigen, zwischen welchen nachschlagende harmonische Nebennoten vorkommen a) b), und wozwischen so wohl regulär, als irregulär durchgehende Töne c) d), oder beyde Arten derselben zugleich e), kurze Pausen f) und Vorhalte g) eingeschaltet sind. Auch solche Oktaven und Quinten, wovon die eine nur nachschlagend ist, die andere hingegen auf den guten Theil der folgenden Note, oder auf den Anschlag fällt h) i), gehören zu den fehlerhaften. In geschwinder Bewegung sind jedoch die durch das Zergliedern (Brechen) der Akkorde entstandenen Oktaven und Quinten bey k) weniger bemerkbar, und werden sodann von einigen Tonlehrern allenfalls für zulässig erklärt; vorausgesetzt, daß der Satz an sich völlig rein ist, wenn man die nach einander folgenden Intervalle der dabey zum Grunde liegenden Akkorde zugleich angiebt, wie bey kk). Oktaven und Quinten, die insgesammt bloß nachschlagend sind, oder die auf lauter schlechte Taktglieder ꝛc. fallen l) m), werden auch von gründlichen Tonsetzern nicht vermieden, und für erlaubt gehalten.



*) Diese Quinten, auf dem jedesmaligen ersten oder guten Taktgliede, werden gleichwohl von Kirnbergern vertheidigt, und zwar „wenn man (wie er sich darüber ausdrückt) „vier Töne aufwärts steiget, fürnemlich wenn diese Quinten in dem Tenor gegen den Baß stehen, wie oben bey bb).“ (Die Kunst des reinen Satzes, erst. Theil, S. 150.) Der leztere Umstand, daß die Quinten hierbey nur in einer Mittel-



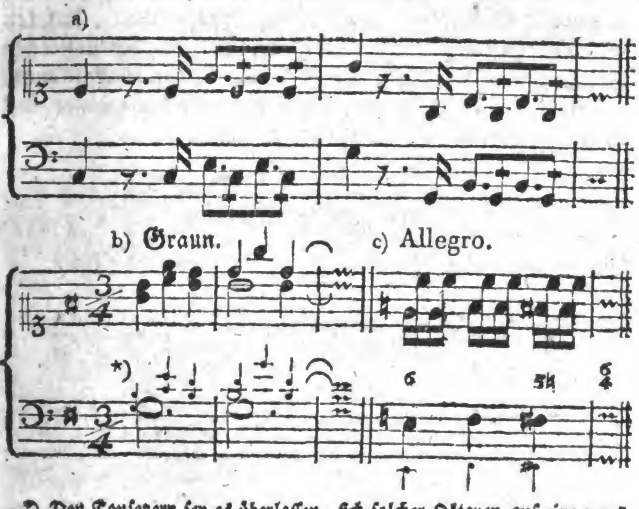
§. 57.

Von den verbotenen Oktaven ins beſondere ſind diejenigen ausgenommen, welche der Komponiſt abſichtlich als ein ſo genanntes all' unisono anbringt a). Hiernächſt gehören

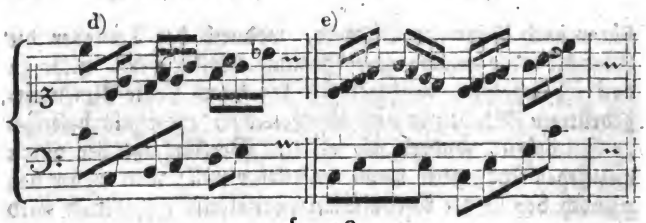
ſtimme — wenn auch nicht eben in dem Tenore — gegen den Baß liegen, kann allerdings im vier- und mehrſtimmigen Satze etwas zur Entſchuldigung beytragen. (§. 71.) Daß aber durch eine harmoniſche Nebennote, die gerade „vier Töne aufwärts ſteiget," der Fehler verbeſſert, oder doch faſt unmerklich werde, leuchtet mir nicht völlig ein. Kirnberger vertheidigte dieſe Quinten, wenn ich nicht ſehr irre, wohl hauptſächlich nur deswegen, weil er ſie, nach ſeinem eigenen Ausdrucke, bey einem großen, und von ihm übrigens mit Recht ſehr geſchätzten, Meiſter gefunden hatte. Nur werden ſie, meines Erachtens, dadurch um nichts beſſer. Auch warnt Kirnberger ſelbſt auf der folgenden Seite junge Komponiſten vor ſolchen Quinten. —

Digitized by Google

hören auch diejenigen Oktaven, wodurch der Tonsetzer die Melodie oder irgend eine Stimme verstärkt b), nicht zu den fehlerhaften, weil nämlich die durch kleine Noten angedeuteten Oktaven in dem Beyspiele b) nicht als besondere Stimmen, sondern nur als eine Verstärkung der obern anzusehen sind; oder wenn man lieber will: weil weder bey a) noch bey b) die Modulation zweifelhaft ist. Auch wird in beyden Fällen die Tonart nicht plötzlich durch Harmoniensprünge verändert; denn bey a) liegt nur die Tonleiter von C dur, und bey b) die von G zum Grunde. Eben so ist auch das Verstärken des Basses durch die tiefere Oktave — wie ich dies in dem Beyspiele c) vermittelst kleiner Noten angedeutet habe — wenigstens in den mehresten Fällen, nicht fehlerhaft; ob man gleich dem Anfänger diese Verstärkung, aus verschiedenen hier nicht wohl zu bestimmenden Gründen, widerrathen muß. Eine Art von variirtem (figurirtem, verziertem) all' unisono enthalten die Beyspiele c) d) und e).

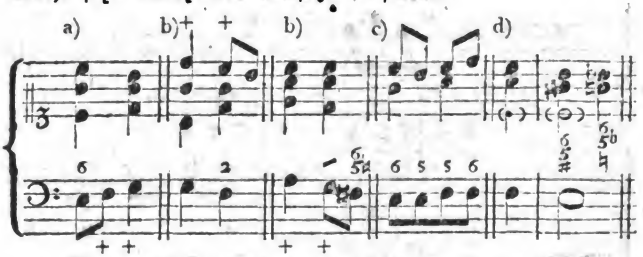


*) Den Tonsetzern sey es überlassen, sich solcher Oktaven auf eine zweck-



§. 58.

Da bey jeder Quinte eine andere Grundharmonie, z. E. bey $\frac{E}{c}$ der Akkord C, bey $\frac{a}{d}$ der Dreyklang D ꝛc. fühlbar wird, und folglich dadurch zu schnelle Fortschreitungen geschehen: so ist die Folge mehrerer Quinten, nach Art des all' unisono oder einer durch Oktaven zu verstärkenden Stimme ꝛc. nicht erlaubt*). Jedoch können zwey Quinten, wovon eine nur durchgehend oder eine Wechselnote ist, wie in den nachstehenden Beyspielen a) und b), zur Noth, und besonders in etwas geschwinder Bewegung, allenfalls geduldet werden. Wiewohl Einige auch nicht einmal diese, hier mit + bemerkten, Quinten erlauben wollen. Auf keinen Fall würde ich aber — vorzüglich in den äußersten Stimmen — die Quinten bey c) und d) zur Nachahmung empfehlen, ob sie sich gleich in den Werken zweyer mit Recht sehr berühmter Tonsetzer befinden.

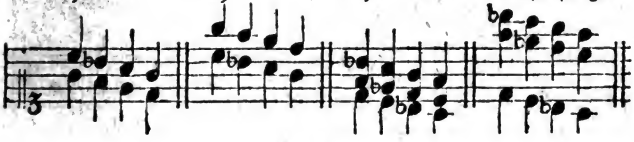


mäßige und nicht ermüdende Art zu bedienen. Dem angehenden Generalbaßspieler können dergleichen Verdoppelungen ohnedies nicht erlaubt werden; indeß war es doch nöthig, ihm bey dieser Gelegenheit zu erklären, daß ähnliche Oktaven an sich nicht zu den fehlerhaften gehören.

*) Wenn dessen ungeachtet ein sehr bekannter Tonsetzer unter andern die Worte

§. 59.

Auch mehrere unmittelbar nach einander folgende Quarten, wie bey a), bringen eine ziemlich schlechte, oder wenigstens doch keine angenehme Wirkung hervor; denn sie sind im Grunde versetzte, oder wie man gewöhnlich sagt, umgekehrte Quinten b). Durch eine nahe hinzu gefügte (nicht weit davon entfernte) Unterstimme c) werden diese Quarten gewissermaßen gedeckt, und können sodann, mit gehöriger Einschränkung, ohne Bedenken gebraucht werden. Hier ist aber nur vom Generalbaßspielen die Rede. Ob übrigens eine solche stufenweise Quarten- und Sextenfolge in Hinsicht auf die Modulation ꝛc. gut sey oder nicht; dies gehört in ein Lehrbuch der Komposition, und kann hier nicht untersucht werden. So viel jedoch der Generalbaßspieler davon zu wissen nöthig hat, soll in der Anmerkung zu §. 113. folgen.



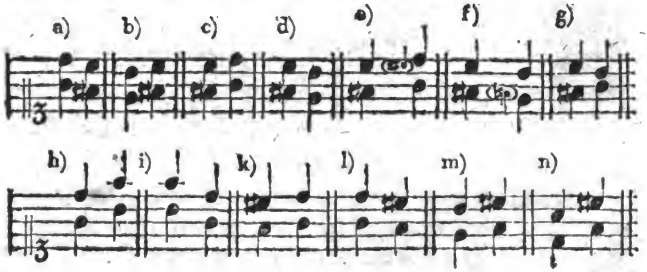
§. 60.

Quinten von ungleicher Größe, z. B. eine reine und eine falsche, wie bey a) und b), sind wenigstens in den Mittelstimmen nicht verboten; denn sie bezeichnen größtentheils nur Eine Tonart. Bey a) liegt nämlich bloß die Tonleiter von G, und bey b) die von E moll zum Grunde. Schlechter, und bey mehrstimmiger Begleitung höchstens nur in den Mittelstimmen erlaubt, sind die Quinten bey c) und d), weil zwischen beyden noch eine verdeckte (§. 62.) Quin-

Worte: „Da ist nicht Einer, der Gutes thue ꝛc.“ absichtlich, und zwar der Reihe nach in allen Stimmen, durch fehlerhafte Quinten ausdruckte: so war dies wohl eine von den vielen Ungereimtheiten, die man in den Arbeiten des gedachten Tonsetzers antrift.

Digitized by Google

Quinte enthalten ist e) f). Ueberdies sollte die falsche Quinte in dem Beyspiele e) eigentlich eine Stufe abwärts (unter sich) fortschreiten g). Die bey h) und i) bemerkten (springenden) Quinten von ungleicher Größe können allenfalls deswegen hingehen, weil in beyden Fällen ein und eben derselbe Stammakkord zum Grunde liegt, und weil folglich dabey kein Harmoniensprung geschieht. Jedoch halte ich die Quinten bey h) für zulässiger, als die bey i). Ganz schlecht ist hingegen die in dem Beyspiele k) enthaltene Folge der reinen Quinte nach einer übermäßigen. Auch im umgekehrten Falle, wie bey l) m) und n), taugt diese Quintenfolge, meines Erachtens, schon deshalb nichts, weil die übermäßige Quinte, die in dieser Verbindung stark dissonirt, nicht vorbereitet ist. Nur wenn diese hier bemerkten übermäßigen Quinten bloß als kurze Wechselnoten vorkommen, oder nicht wirklich zur Harmonie gehören, möchten sie allenfalls zu dulden seyn.



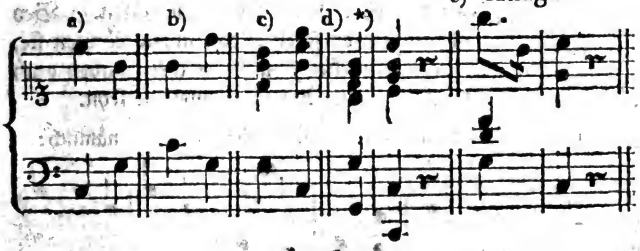
§. 61.

Oktaven und Quinten in entgegen gesetzter Bewegung werden ebenfalls nicht so strenge verboten, als die in gerader Bewegung. Denn im Nothfalle, und vorzüglich bey vielstimmiger Begleitung, erlaubt man sich allenfalls die Fortschreitungen bey a) und b); jedoch gewöhnlich nur in den Mittelstimmen c). Indeß finde ich bey einigen unsrer ersten und gründlichsten Komponisten doch auch mehrmals

den

den Tonschluß bey d). Und wenigstens auf mein Ohr thun die, hierbey in den äußersten Stimmen enthaltenen, Oktaven eben keine widrige Wirkung. Die Ursache davon habe ich in der Anmerkung zu §. 55. Seite 78. f. zu finden geglaubt. Denn auch in diesem Falle scheint mir die leidliche Wirkung der Oktaven ihren Grund mehr in der nahen Verwandtschaft der beyden Akkorde, als in der entgegen gesetzten Bewegung zu haben. Ja nicht selten hört man gegenwärtig Stellen, wie die hier bey e), wo die Oktaven nicht nur in den äußersten Stimmen, sondern auch in gerader Bewegung vorkommen, und dennoch kein Mißvergnügen erregen.

e) Adagio.

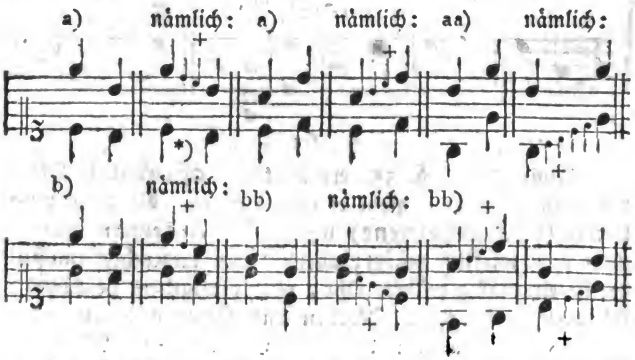


§. 62.

Außer den, §. 55. erwähnten, offenbaren Oktaven und Quinten, giebt es noch andere, die man verdeckte (oder verborgene) nennt. Diese letztern werden zwar nicht wirklich gehört; allein dessen ungeachtet empfindet sie ein mäßig geübtes Ohr, oder wenigstens denkt man sich diese verborgenen Oktaven und Quinten hinzu, und glaubt sie nun auch wirklich mit zu hören. — Man entdeckt sie, wenn bey der Fortschreitung zweyer Stimmen in gerader Bewegung der Sprung in der einen oder der andern Stimme, durch die dazwischen liegenden Töne, ausgefüllt wird, wie dies in den nachstehenden Beyspielen a) und b) vermittelst der kleinen Noten angedeutet worden ist. Springen beyde Stimmen zugleich, wie in den Beyspielen

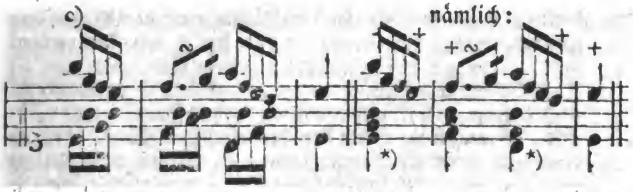
*) J. A. P. Schulz, Uzens lyrische Gedichte u. a. m.

len aa) und bb), so füllt man den größern Sprung auf die angezeigte Art aus. Sogar solche verdeckte Oktaven und Quinten bringen, wenigstens zum Theil, eine unangenehme Wirkung hervor, und sind daher gar nicht, oder nur im Nothfalle erlaubt. (Anm.) Findet sie der Anfänger nicht widrig, so liegt dies an seinem noch ungeübten Ohre. — Auch bey den gebrochenen Akkorden in dem Beyspiele c) entsteht eine Art von verdeckten Oktaven, die sich kein guter Harmoniker erlaubt, oder erlauben sollte. — Der Generalbaßspieler hat bey solchen zergliederten Akkorden, die gegenwärtig nicht selten auch in der Baßstimme vorkommen, sich hauptsächlich vor Oktaven und Quinten auf den anschlagenden oder Hauptnoten zu hüten. Bey bloß nachschlagenden harmonischen Nebennoten können sie, nach §. 56. allenfalls hingehen, und möchten dabey auch schwerlich immer auf eine gute Art zu vermeiden seyn.

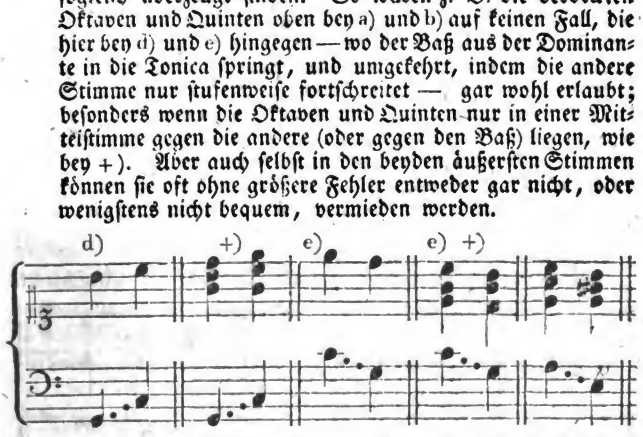


*) Hieraus sieht man, daß hierbey gegen das unten liegende c, zwischen dem e und h der Oberstimme, die verborgene Oktave c befindlich ist, worauf hernach eine wirklich vorhandene Oktave (h) folgt. Beyde zusammen genommen, nämlich eine verborgene und eine darauf folgende offenbare, pflegt man verdeckte Oktaven zu nennen. Dies ist auch der Fall mit den Quinten. In derjenigen Stimme also, worin bey dem jedesmaligen zweyten Akkorde keine wirkliche (offenbare) Oktave oder Quinte gegen irgend eine andere Stimme vorhanden ist, können sonach auch keine verdeckten Oktaven oder Quinten entstehen.

Digitized by Google



Anm. 1. Daß auch die verdeckten Oktaven und Quinten nicht alle eine gleich widrige Wirkung thun, und daher nach Umständen mehr oder weniger zu entschuldigen seyn können, davon wird man sich, nach dem, was in der Anmerkung zu §. 55. S. 78. gelehrt worden ist, noch mehr aber durch einige (mit einem gesunden Ohre prüfende) Vergleichungen sogleich überzeugt finden. So wären z. B. die verdeckten Oktaven und Quinten oben bey a) und b) auf keinen Fall, die hier bey d) und e) hingegen — wo der Baß aus der Dominante in die Tonica springt, und umgekehrt, indem die andere Stimme nur stufenweise fortschreitet — gar wohl erlaubt; besonders wenn die Oktaven und Quinten nur in einer Mittelstimme gegen die andere (oder gegen den Baß) liegen, wie bey +). Aber auch selbst in den beyden äußersten Stimmen können sie oft ohne größere Fehler entweder gar nicht, oder wenigstens nicht bequem, vermieden werden.



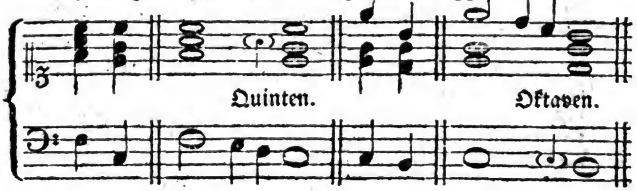
Anm. 2. Da mancher angehende Generalbaßspieler die verdeckten Oktaven und Quinten, besonders bey drey- und mehrstimmigen Griffen, in geraumer Zeit nicht finden lernt: so halte ihn der Lehrer anfangs bey jeder Gelegenheit dazu an, diese verborgenen, obgleich zum Theil erlaubten, Oktaven ꝛc. aufzusuchen. Am leichtesten sind sie wohl zu entdecken,

*) Obgleich der Baß, d. h. hier der tiefste Ton, bey dem jedesmal vorhergehenden gebrochenen oder zergliederten Akkorde nicht so ununterbrochen ausgehalten wird, wie oben bey *): so behält man diesen Ton doch dessen ungeachtet gleichsam im Sinne, und glaubt ihn wirklich noch bis zum Eintritte des folgenden Akkordes mit zu hören.

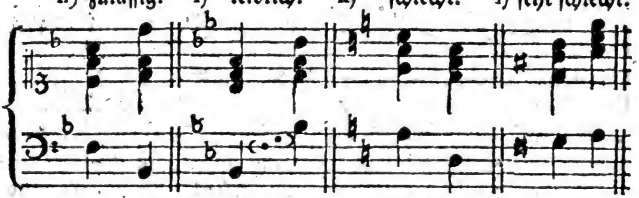
Digitized by Google

decken, wenn man in solchen Fällen, wo der Baß allein springt, wie in dem Beyspiele f), die Finger der rechten Hand so lange auf den Tasten liegen läßt, bis man im Basse die zwischen dem Sprunge enthaltenen Töne der Reihe nach angegeben hat, und bey jedem solchen Zwischentone nachsieht, ob er sich zu einem der beybehaltenen Töne (oder ob einer von diesen sich zu ihm) wie eine Oktave oder Quinte verhält; welches Letztere hier mit dem a der Fall ist. Eben so behält man bey g), wo bloß der Diskant springt, die übrigen drey Töne unverändert bey, und füllt indessen nur den Sprung aus. Unter ff) und gg) habe ich dies so deutlich als möglich durch Noten zu zeigen gesucht. Aber freylich läßt sich so etwas mündlich ungleich einleuchtender erklären. — Zur fernern Uebung im Aufsuchen verdeckter Oktaven und Quinten rücke ich noch die Beyspiele h) i) k) und l) ein.

f) zuläßig. ff) nämlich so: g) schlecht: gg)



h) zuläßig. i) leidlich. k) schlecht. l) sehr schlecht.



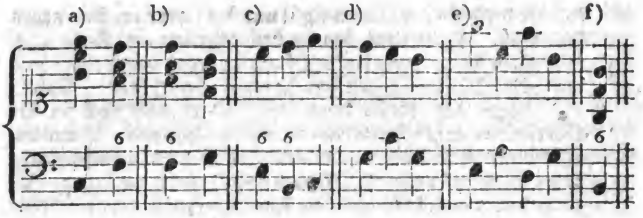
Bey h) macht zwar der Baß den größern Sprung, aber gegen alle die übrigen Stimmen in entgegen gesetzter Bewegung; mithin kommt hierbey der Baß in Absicht auf die verdeckten Oktaven nicht mit in Betrachtung. Man füllt sonach den noch einzig übrigen Sprung im Diskante aus, worin man (gegen den Tenor) verdeckte Oktaven finden wird. In dem Beyspiele i), wo der Baß den größern Sprung macht, liegen die verdeckten Oktaven (f und b) im Diskante

te, die verdeckten Quinten (g d und b f) aber im Alte gegen den Baß. Füllt man bey k) den Sprung im Basse aus, so werden dadurch verdeckte Oktaven (gegen den Tenor) und verdeckte Quinten (gegen den Diskant) bemerkbar. Außerdem liegen bey diesen zwey Dreyklängen auch noch in der Oberstimme gegen den Tenor verdeckte Quinten. Denn bey Sprüngen in mehreren Stimmen zugleich können auch in mehreren Stimmen verdeckte Oktaven und Quinten entstehen. Ich rathe daher dem Anfänger, der das Ganze noch nicht übersehen kann, in dieser Rücksicht nur zwey und zwey Stimmen nach einander einzeln durchzugehen. Bey l) macht nicht nur der Diskant gegen den Baß, sondern auch der Tenor gegen den Diskant, verdeckte Quinten. Nächstdem befinden sich in diesem Beyspiele auch noch im Tenore gegen den Baß verdeckte Oktaven. — Eine noch umständlichere Erklärung hierüber verstattet der Raum nicht. Nur noch dies bemerke ich, daß in derjenigen Stimme, worin der vorige Ton beybehalten wird, keine verdeckten Oktaven und Quinten entstehen können.

§. 63.

Die konsonirenden Intervalle dürfen übrigens frey eintreten, d. h. sie müssen nicht schlechterdings schon in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde da gewesen seyn a) b); obgleich im Ganzen genommen die Folge der Akkorde größtentheils angenehmer (natürlicher) ist, wenn wenigstens einige Intervalle derselben gelegen haben. (§. 16.) Auch kann man eine Konsonanz — vorausgesetzt, daß die §. 53. ff. enthaltenen Regeln befolgt, und die erwähnten Fehler vermieden werden — auf- c) oder abwärts d) fortschreiten lassen, es geschehe nun sprung- e) oder stufenweise c) d). (Für den Generalbaßspieler ins besondere mehr hiervon §. 73.) Endlich darf man auch die Konsonanzen verdoppeln, d. h. sie in zwey Stimmen zugleich greifen, wie in dem Beyspiele f) die Sexte. Jedoch sind die konsonirenden Intervalle zur Verdoppelung nicht in gleichem Grade geeignet, wie dies sogleich in dem folgenden Paragraphen gezeigt werden soll. Es versteht sich aber, daß die Verdoppelung einer Konsonanz nur alsdann erlaubt ist, wenn dadurch übrigens keine Fehler, z. B. Oktaven oder Quinten ꝛc. entstehen.

Digitized by Google

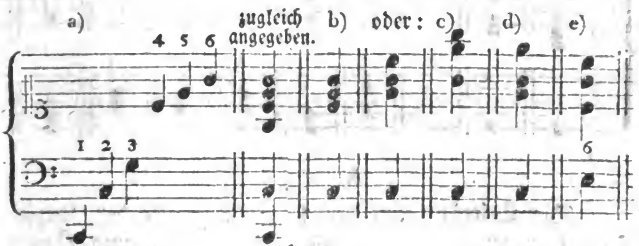


§. 64.

Die allgemeinen Regeln in Ansehung der, mehr oder weniger zulässigen, Verdoppelung der Konsonanzen gründen sich hauptsächlich auf das Verhältniß derselben, oder — wenn man lieber will — auf die §. 10. erwähnte Sympathie der Töne. Nimmt man nämlich für irgend einen Grundton, z. B. für das tiefe C, die Zahl 1 an, wie in dem unten stehenden Beyspiele a): so fallen auf die sechs ersten Zahlen die darunter bemerkten Töne. Daraus erhellet, daß der Grundton nicht nur zuerst, (um eine Oktave höher ꝛc.) sondern auch am meisten, nämlich dreymal, die Quinte aber zweymal, die große Terz hingegen nur einmal vorkommt. Die Natur selbst scheint uns dadurch einen Wink gegeben zu haben, daß bey dem harmonischen Dreyklange die Verdoppelung des Grundtones selbst am zweckmäßigsten sey. Wenn man also willkührlich wählen kann, und nicht durch andere Ursachen daran verhindert wird: so verdoppelt man bey dem harmonischen Dreyklange zuerst den Grundton selbst, nämlich durch die Oktave desselben b). Hiernächst ist die zweymal vorkommende Quinte zur Verdoppelung das schicklichste Intervall c). Die große Terz hingegen kann, als eine später zum Vorschein kommende, und ihrem Verhältnisse nach minder vollkommne, Konsonanz zwar ebenfalls verdoppelt werden d); aber nur erst alsdann, wenn die Verdoppelung der vollkommnern Konsonanzen, nämlich der Oktave und der Quinte, nicht füglich statt findet. Nunmehr wird man hoffentlich einsehen,

wie

wie dies zu verstehen ist, wenn es heißt: Der Grundton hat in Absicht auf die Verdoppelung den Vorzug vor der Quinte, und diese vor der Terz. Hier bemerke ich nur noch im Allgemeinen, daß die gedachten Regeln nicht bloß von dem Grundakkorde selbst, sondern auch von den daraus entspringenden Akkorden gelten. Folglich ist bey demjenigen Sextenakkorde, welcher aus dem harmonischen Dreyklange entsteht, die Sexte, als ursprünglicher Grundton, am meisten zur Verdoppelung geeignet c) u. s. w. Die nähere Anwendung dieser wichtigen Regeln, und die in besondern Fällen nöthigen Ausnahmen davon, werde ich bey der ausführlichern Erklärung der Akkorde zu zeigen suchen.

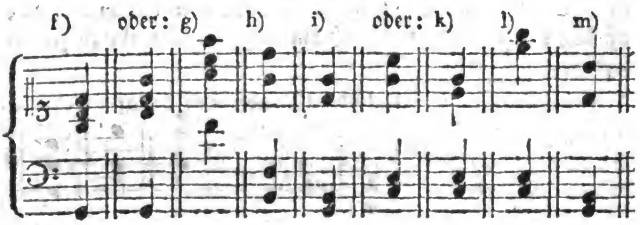


§. 65.

Auch in Absicht auf die zu wählende weitere oder engere Lage der Intervalle giebt uns die Natur durch die, in dem vorhergehenden Paragraphen gedachte, Erscheinung einen bedeutenden Wink. Da nämlich in der oben unter a) dargestellten Folge der Töne die beyden ersten eine Oktave weit von einander entfernt liegen, so soll man zwischen dem Grundtone und der jedesmaligen tiefsten Mittelstimme, wo möglich, ebenfalls wenigstens einen eben so großen Zwischenraum lassen, wie in dem nachstehenden Beyspiele f). Jedoch ist dies hauptsächlich nur von solchen Fällen zu verstehen, wo der Baß sehr tiefe Töne hat. Denn je höher die Akkorde zu liegen kommen, desto näher

kann

kann man, dem nämlichen Winke zu Folge, die dazu gehörigen Intervalle an einander bringen g). Aber auch in der Tiefe läßt sich, ohne ein größeres Uebel, der gegebene Wink nicht immer auf das strengste befolgen, wie dies gelegentlich gezeigt werden soll. Auf jeden Fall aber suche man die Dissonanzen, und die merklich durchstechende große Terz, in der Tiefe nahe am Basse zu vermeiden. Sonach wäre die Lage in den Beyspielen h) und i) nicht gut gewählt. Noch schlechter ist diese tiefe Lage, wenn man die große Terz verdoppelt, wie bey k) l) und m).



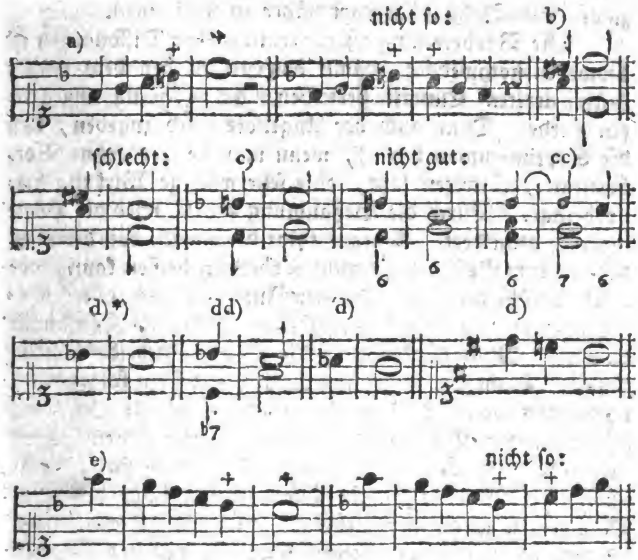
§. 66.

Die **Leittöne** auf der siebenten Stufe der Tonica sind zwar gewöhnlich ebenfalls konsonirend, und können daher, wie andere Konsonanzen, frey eintreten. Da sie aber gleichsam in die zunächst über ihnen liegende Tonica leiten, (führen,) oder die Folge derselben erwarten lassen a): so kann man immer als Regel annehmen, daß diese Leittöne — sie mögen natürlich, oder zufällig erhöhet seyn — wo möglich eine Stufe aufwärts gehen müssen a). Weil nun verschiedene große Terzen und Sexten solche Leittöne sind, so setzen sie auch eben dieselbe Fortschreitung voraus b) c). Aus diesem Grunde ist es auch nicht rathsam, die Leittöne zu verdoppeln (§. 69. unter 2.) Daß sie aber doch — ohne dabey eine andere und wichtigere Regel zu übertreten — nicht in allen Fällen ungehindert aufwärts fortschreiten können, sieht man schon aus dem Beyspiele cc),

wo

wo das, bey dem zweyten Akkorde zur Septime gewordene, h nothwendig eine Stufe abwärts gehen muß, wenn nämlich nachher die Sexte ausdrücklich vorgeschrieben ist, wie in diesem Beyspiele.

Die durch b oder ♮ erniedrigten Leittöne bezeichnen größtentheils die reine Quarte der Tonica, in welche ausgewichen wird, und lassen die Folge der unter ihnen liegenden Terz erwarten; mithin gehen diese, von verschiedenen Tonlehrern ebenfalls so genannten, Leittöne gern eine Stufe abwärts d). Auch sogar nach der natürlichen, nicht eben zufällig erniedrigten, Quarte verlangt man bey dem Absteigen der Tonleiter die Terz zu hören, wie bey + in dem Beyspiele e).



*) Daß die erniedrigten Leittöne größtentheils dissonirend, nämlich die kleine Septime von dem dabey zum Grunde liegenden Septimenakkorde auf der Dominante ꝛc. sind, wie oben bey dd), und daß sie also auch in dieser Rücksicht unter sich gehen müssen, dies gehört noch nicht hierher.

Digitized by Google

§. 67.

In Absicht auf die erforderliche Behandlung der Dissonanzen hat man vorzüglich folgende drey Regeln zu beobachten: 1) Die (mehresten) Dissonanzen müssen vorbereitet werden; 2) es ist nicht erlaubt, eine Dissonanz zu verdoppeln; 3) jede Dissonanz muß, gewissen noch zu bestimmenden Regeln gemäß, in eine Konsonanz übergehen, oder (wie man gewöhnlich sagt) aufgelöst werden.

§. 68.

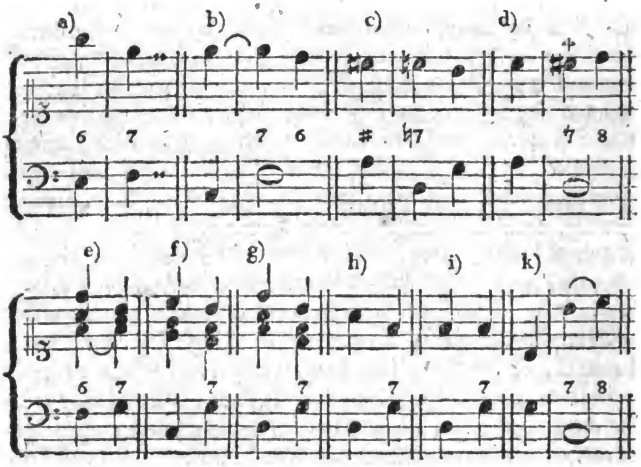
Was eine Dissonanz vorbereiten heißt, ist bereits §. 44. erklärt worden. Hier kommt es also vorzüglich darauf an, den Endzweck der Vorbereitung und die dabey anzuwendende Behandlungsart näher zu bestimmen.

Die Vorbereitung (Präparation) der Dissonanzen ist deswegen nothwendig, damit das Gefühl bey dem freyen (unerwarteten) Eintritte derselben nicht so heftig angegriffen werde. Denn auch der Ungeübte wird zugeben, daß die Septime unten bey a), wenn man sie frey (ohne Vorbereitung) eintreten läßt, eine sehr widrige Wirkung hervorbringe. Durch die Behandlung bey b) wird die Härte merklich gemildert. Hieraus folgt denn auch, daß die Septime in dem Beyspiele c) nicht vorbereitet heißen kann, obgleich verschiedene Tonlehrer ein Intervall vorbereitet nennen, wenn es vorher auf derselben Stufe als Konsonanz da war. Mich dünkt aber, die Stufe entscheide hierbey nichts. Denn wie kann man durch cis auf ein folgendes c vorbereitet werden? Oder wer würde wohl die Dissonanz bey + in dem Beyspiele d) für vorbereitet gelten lassen? Weil aber nicht alle Dissonanzen gleich widrig sind, so ist natürlicher Weise auch die Vorbereitung nicht bey allen Dissonanzen gleich nothwendig. Ueberhaupt genommen können, außer den durchgehenden Tönen, nur in der freyen Schreibart einige gelindere Dissonanzen, z. B. die falsche Quinte im verminderten Dreyklange, die übermäßige

Sexte

Sexte u. dgl. hauptsächlich aber die kleine und verminderte Septime in verschiedenen §. 137. ff. zu bestimmenden Septimenakkorden, (folglich auch die vermittelst der Umkehrung dieser Akkorde zu Dissonanzen gewordenen Intervalle, nämlich im Quintsextenakkorde die Quinte u. s. w.) unter gewissen Einschränkungen ohne Vorbereitung eintreten. Hierzu gehören auch diejenigen Dissonanzen, welche über einem liegen bleibenden (ruhenden) Basse vorkommen, (§. 70. Anm. 3.) und solche, wobey die Auflösung übergangen, oder ein dissonirender Akkord voraus genommen wird. (§. 70. Anm. 2.) Der Generalbaßspieler darf jedoch hierbey nicht willkührlich handeln, sondern er muß jede Dissonanz vorbereiten, so bald es möglich ist, d. h. wenn sie im vorhergehenden Akkorde als Konsonanz da seyn (liegen) konnte e). In dem Beyspiele f) fällt diese Möglichkeit weg, weil die Septime bey dem vorhergehenden Dreyklange C auf keinen Fall statt finden kann; folglich ist der Generalbaßspieler deswegen entschuldigt.

Ein vorzubereitendes Intervall muß aber in derselben Stimme, worin es vorher als Konsonanz da war, liegen bleiben. Sonach wäre die Septime f in dem Beyspiele g) nicht gehörig vorbereitet, weil diese Septime vorher im Tenore lag, und sodann im Alte genommen worden ist. Daß aber die frey eintretende Septime auch in diesem Falle nicht die beste Wirkung hervorbringe, davon wird man sich hoffentlich bey dem Spielen des Altes und Basses h) überzeugen. Unleugbar ist dieselbe Dissonanz, wie in dem Beyspiele i) behandelt, bey weitem nicht so auffallend. Hiernächst darf auch das vorzubereitende Intervall nicht um eine Oktave höher ꝛc. als es vorher lag, versetzt werden, wie dies in dem Beyspiele k) ein sehr berühmter Komponist gethan hat. Wenigstens können solche Freyheiten dem Generalbaßspieler — auch schon der zweckwidrigen Sprünge wegen — durchaus nicht verstattet werden.



§. 69.

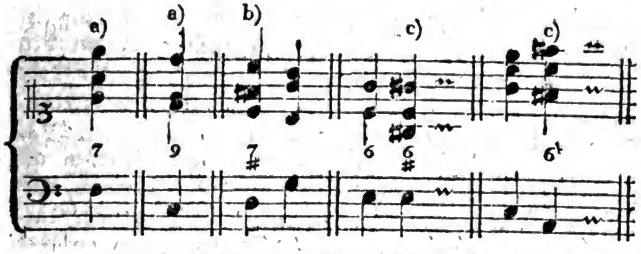
Verdoppeln darf man die Dissonanzen nicht:

1) weil jedes dissonirende Intervall schon an sich mehr oder weniger unangenehm klingt; durch die Verdoppelung würde demnach die Härte noch vermehrt und in gewissen Fällen allzu groß werden a);

2) weil die Dissonanzen ihre bestimmte Fortschreitung haben. Wäre nun eine Dissonanz in zwey Stimmen vorhanden, so müßte sie auch in beyden Stimmen auf gleiche Art fortschreiten, folglich wären in diesem Falle Oktaven unvermeidlich, wie bey b).

Da die zufällig erhöheten Intervalle, wenn sie nämlich das erstemal vorkommen, ebenfalls ziemlich widrig klingen, und zum Theil als Leittöne ihre bestimmte Fortschreitung haben (§. 66.): so werden auch diese, aus gleichen Gründen, von der Verdoppelung ausgeschlossen; daher wäre die Behandlung bey c) verwerflich.

a)



Anm. In sehr vollstimmigen Tonstücken ist es zwar dem Komponisten erlaubt, allenfalls die falsche Quinte, die übermäßige Quarte, die kleine Septime und einige andere weniger harte Dissonanzen zu verdoppeln. Allein auf den Generalbaßspieler, wenigstens auf den angehenden, erstreckt sich diese Erlaubniß nicht; denn er kann gewöhnlich die verhältnißmäßig größere Anzahl der dazu erforderlichen Konsonanzen entweder gar nicht, oder doch nicht in der gehörigen Lage (Entfernung) erreichen. Ueberdies wollen auch einige Theoretiker sogar im vielstimmigen Satze nicht einmal die Verdoppelung der gelinden Dissonanzen verstatten.

§. 70.

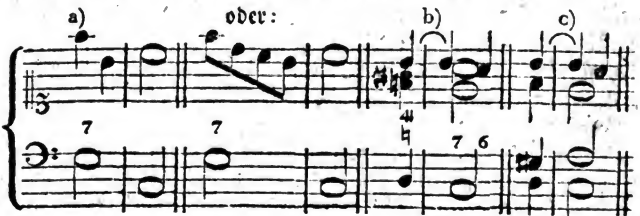
Daß die Dissonanzen insgesammt aufgelöst werden müssen, darin kommen alle Tonlehrer überein. Nur über die dabey zu befolgende allgemeine Regel sind die Meinungen verschieden. Denn Einige wollen jede Dissonanz ohne Ausnahme eine Stufe abwärts (unter sich) aufgelöst wissen; Andere behaupten dagegen — und wohl mit größerm Rechte — gewisse Dissonanzen müßten bey der Auflösung eine Stufe aufwärts gehen. Noch Andere scheinen sich selbst zu widersprechen; denn sie schreiben: „Bey „Auflösung der Dissonanzen ist eigentlich nur eine einzige „Regel zu beobachten. Jede Dissonanz tritt bey der Auf„lösung in die nächste diatonische Stufe **unter sich**" ꝛc.*) Und an einem andern Orte heißt es: „Die übermäßige „Sekunde tritt, wie **alle übermäßigen Intervalle**, ei-

*) Sulzer, allg. Theorie ꝛc. unter Auflösung.

Digitized by Google

„nen Grad über sich.“*) Diese letztere Behauptung ist im Ganzen genommen richtig; nur gehen, außer den übermäßigen Intervallen, doch auch noch verschiedene andere Dissonanzen, die z. B. als Vorhalte gebraucht werden, bey der Auflösung eine Stufe aufwärts. (§. 167, 173, 191 c), 192 c), 202 c), 206 ꝛc.) Indeß wollen allerdings die meisten Dissonanzen einen Grad abwärts aufgelöst seyn, wie dies in den folgenden Kapiteln näher gezeigt werden soll; denn im Allgemeinen läßt sich darüber nichts, oder doch nur wenig bestimmen. Bloß dies bemerke ich hier, daß zwar die Komponisten sich zuweilen solche Uebergehungen der Auflösung (§. 47.) erlauben, wie unten bey a); allein dies berechtigt den Generalbaßspieler keinesweges zu einer gleichen Freyheit; vielmehr ist er verbunden, die Dissonanz in derselben Stimme, worin sie gelegen hat, auf die ihr eigene Art aufzulösen.

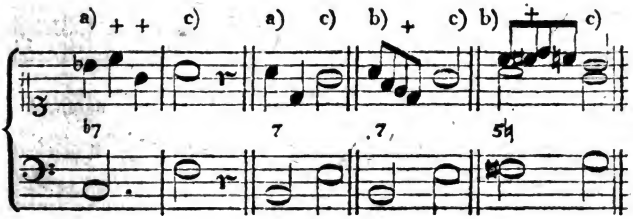
Nächstdem hat man in Absicht auf die ungehinderte Auflösung ins besondere noch darauf zu sehen, daß diejenige Stufe, wohin die Dissonanz fortschreiten muß, vorher leer oder unbesetzt sey. Nicht gut wäre demnach die Behandlung in dem Beyspiele b), weil die Stufe a, vor der Auflösung der Septime in der Oberstimme, schon durch den Alt besetzt ist. Lieber erlauben einige Tonlehrer in ähnlichen Fällen, denjenigen Ton, welcher zunächst der aufzulösenden Dissonanz nicht statt findet, eine Oktave tiefer zu greifen, wie bey c). (Vergl. mit §. 177. bb.)



Anm.

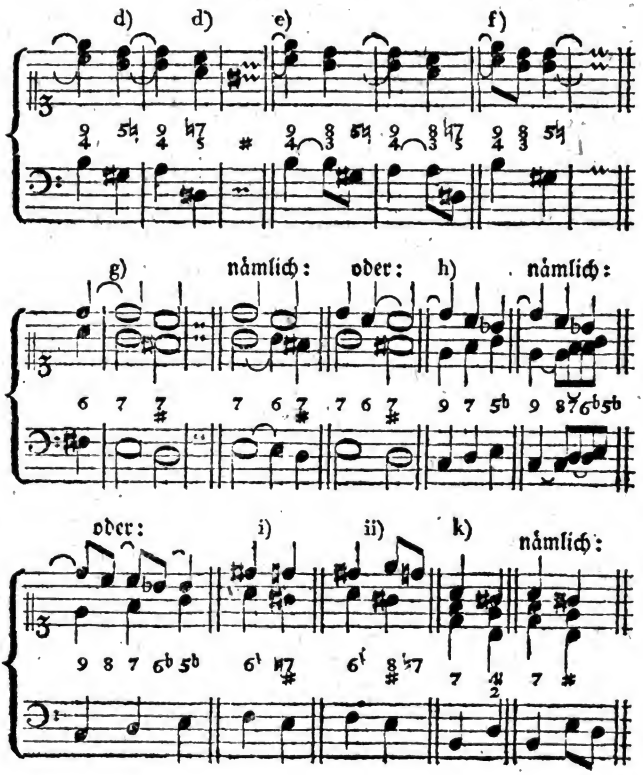
*) Ebend. unter Secunde.

Anm. 1. Obgleich die Dissonanzen ihre bestimmte Fortschreitung haben, und folglich nicht willkührlich auf- oder abwärts (über oder unter sich) aufgelöst werden dürfen: so pflegt man doch zuweilen, dem Anscheine nach wider die dabey zu befolgende Regel, vor der Auflösung den Akkord erst zu zergliedern, oder noch Nebennoten einzuschalten a), worunter sogar durchgehende (nicht zur Harmonie gehörige) Intervalle befindlich seyn können, wie die mit + bemerkten Töne in den Beyspielen b). Allein bey der folgenden veränderten Baßnote wird in solchen Fällen die jedesmalige Dissonanz dennoch auf die ihr zukommende Art, nämlich in dasjenige Intervall aufgelöst, welches ohne die gedachte Einschaltung oder Zergliederung des Akkordes hätte folgen müssen c).

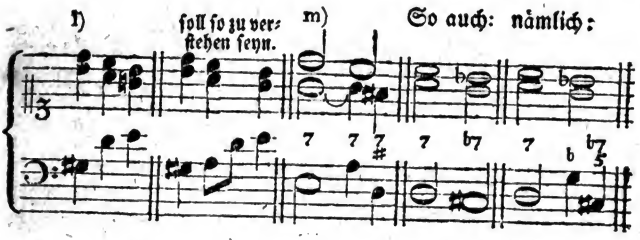


Anm. 2. Wenn in der freyen Schreibart eine Dissonanz nicht, wie es eigentlich geschehen sollte, (§. 44.) in ein konsonirendes Intervall aufgelöst wird, sondern in irgend eine andere Dissonanz fortschreitet d): so liegt dabey gemeiniglich eine Vorausnahme (Anticipation) des Basses e), oder — wenn man lieber will — eine Verzögerung der Auflösung zum Grunde f). Die Beyspiele g) und h) sind von eben derselben Art. Bey i) hingegen tritt, vermittelst einer Vorausnahme und Uebergehung, (§. 47.) die Septime in der Oberstimme um ein Achtel zu früh ein. Denn eigentlich hätte die dissonirende übermäßige Sexte dis eine Stufe aufwärts in das hier ganz übergangene e (§. 47.) aufgelöst, und erst alsdann die schon vorausgenommene Septime d nachgeschlagen werden sollen, wie bey ii). Uebrigens wird bey dergleichen uneigentlichen Auflösungen in Dissonanzen zuweilen auch im Basse selbst ein Ton übergangen, (weggelassen,

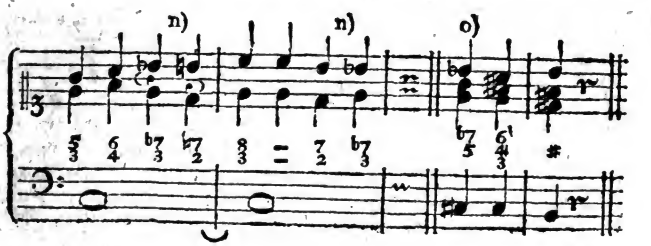
sen,) wie dies unter andern in dem Beyspiele k) der Fall ist. Nur die Uebergehung bey l), die in einem sonst guten Lehrbuche vorkommt, halte ich aus verschiedenen Gründen nicht für nachahmungswürdig. Anstatt der erwähnten Vorausnahme ꝛc. in dem Beyspiele g), könnte man dabey ebenfalls eine Uebergehung im Basse voraussetzen, wie unten bey m).



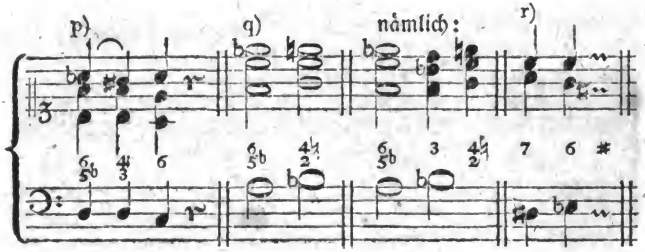
l)



Anm. 3. Ganz ohne Auflösung können Dissonanzen über einem liegen bleibenden (ruhenden, oder Einen Ton mehrmals wiederholenden) Basse gleichsam im Durchgange vorkommen n); wenn man nämlich hierbey nicht eine Uebergehung ꝛc. annehmen will, wie unten bey q). — Auch bey so genannten enharmonischen Verwechselungen wird gewöhnlich die Auflösung, welche der ersten Dissonanz zukommt, ganz übergangen. So sollte in dem Beyspiele o) die verminderte Septime b eine Stufe abwärts, nämlich in a, aufgelöst werden. Allein dieses b wird durch die enharmonische Verwechselung zur großen Sexte ais, und als solche schreitet sie hernach am natürlichsten eine Stufe aufwärts fort. Eben so verhält es sich in dem Beyspiele p). Bey q) wird ein ganzer Akkord übergangen, folglich fällt bey dieser harmonischen Freyheit die Auflösung weg. In dem Beyspiele r) ist durch die enharmonische Verwechselung im Basse die Dissonanz zu einem konsonirenden Intervalle geworden, daher kann die sonst erforderliche Auflösung ebenfalls wegbleiben.

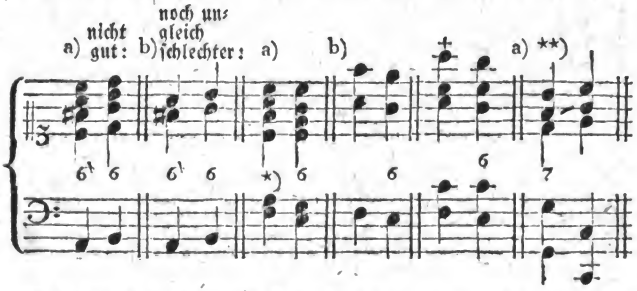


§. 71.

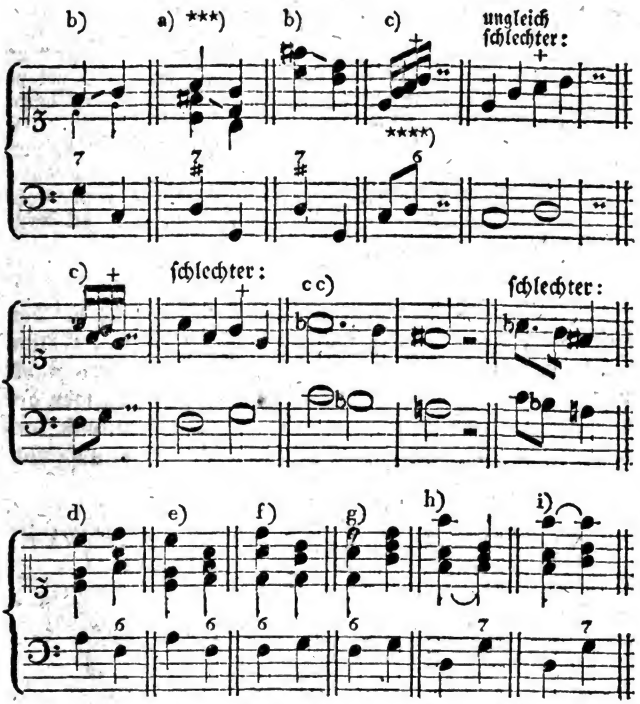


§. 71.

Jeder Fehler, der zur Noth in den Mittelstimmen und bey vielstimmiger Begleitung hingehen kann, muß in den beyden äußersten Stimmen und bey schwacher Begleitung sorgfältig vermieden werden, weil Fehler unter den zuletzt genannten Umständen ungleich merklicher sind, als in den zuerst angezeigten Fällen. Daher wären die Fehler bey a) noch verzeihlicher, als die bey b). Uebrigens kann auch in geschwinderer Bewegung mancher, sonst nicht zu duldende, Fehler erträglicher werden c); da hingegen unter andern der Querstand cc) in langsamer Bewegung nicht so widrig ist, als bey einer geschwinden Folge u. dgl. m.



*) Schon im fünfstimmigen Satze, wie oben bey +, findet man solche absichtlich gesetzte Oktaven in den Mittelstimmen bey einigen übrigens sehr korrect schreibenden Komponisten. Verschiedene Tonlehrer hingegen verbieten sie, auch bey der vielstimmigsten Harmonie, sogar in den Mittelstimmen. Ohne die Oktaven ꝛc. vertheidigen, und dem



Anm. Im Ganzen genommen sind, bey entstehenden Kollisionen, auch Sprünge in den Mittelstimmen zuläßiger, als im Diskante. Denn billig bequemen sich — wenn ich so sagen darf — die untergeordneten Stimmen nach der wichtigern

dem Generalbaßspieler in dieser Hinsicht zu viel erlauben zu wollen, glaube ich doch, man müsse billig auf die Umstände Rücksicht nehmen, und nicht bloß das Auge, sondern hauptsächlich das Ohr dabey entscheiden lassen.

) Siehe §. 137. f). *) S. §. 66. und 62. b).

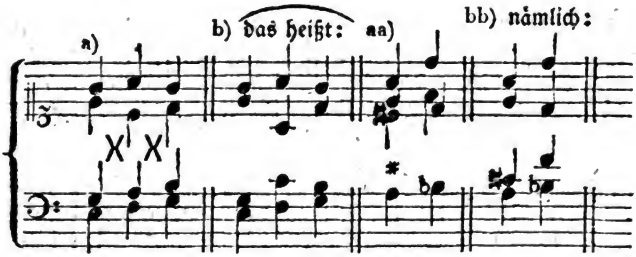
****) Quinten, die allenfalls zu entschuldigen wären, weil das mit + bemerkte a, bey dem zum Grunde liegenden Sextenakkorde, nur durchgehend (eine Wechselnote) ist. (§. 58.)

Digitized by Google

gern, gleichsam herrschenden Oberstimme. Aus diesem Grunde wäre demnach die Behandlung bey d) der bey e) — wodurch außer dem Sprunge in der Oberstimme noch überdies so genannte Ohrenquinten entstehen — allerdings vorzuziehen. Daß aber auch Fälle eintreten, wo es in Absicht auf das Ganze ungleich besser ist, in der Oberstimme selbst einen Sprung zu machen, dies erhellet unter andern schon aus dem Beyspiele f). Denn bey g) entständen durch den Sprung im Tenore verdeckte Oktaven, die eine ziemlich unangenehme Wirkung thun. Von ähnlicher Art sind auch die Beyspiele h) und i).

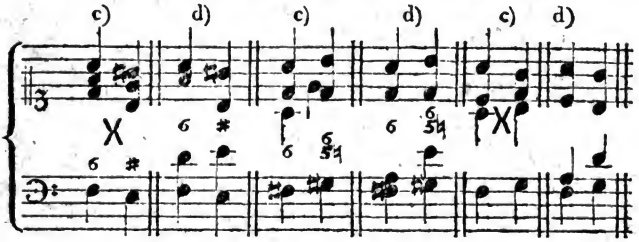
§. 72.

Zuweilen übersteigt eine Stimme die andere, das heißt, der Tenor z. B. geht höher, als der Alt ꝛc. um etwa Oktaven und Quinten, einen unharmonischen Querstand u. dgl. zu vermeiden. Man pflegt dieses Uebersteigen der Stimmen dem Auge auf nachstehende Art, nämlich entweder durch das Zeichen bey a), oder vermittelst auf- und abwärts gestrichener Noten aa) darzustellen.



Anm. Wenn der Komponist zwey Instrumente von sehr verschiedenem Klange, z. B. eine Violine und den Fagott ꝛc. einander auf ähnliche Art übersteigen läßt, so kann vielleicht wenig oder gar nichts Erhebliches dagegen einzuwenden seyn. Da aber bey dem Generalbaßspielen die erwähnte Bezeichnungsart auf die bessere Wirkung nicht den geringsten Einfluß hat, so würde ich dem Generalbaßspieler dieses Uebersteigen der Stimmen nur im äußersten Nothfalle und bey mehr als vierstimmiger Begleitung erlauben, aber nie

nie anrathen. Denn wollte man auch in den folgenden Beyspielen c) wirklich die Spielart bey d) wählen, so würden doch dessen ungeachtet die Fehler eben so merklich zu hören seyn. (Gedruckte Beyspiele von dieser Art entscheiden bey mir nichts, so bald nur das Auge befriedigt, das Ohr hingegen in dem nämlichen Grade beleidigt wird.)



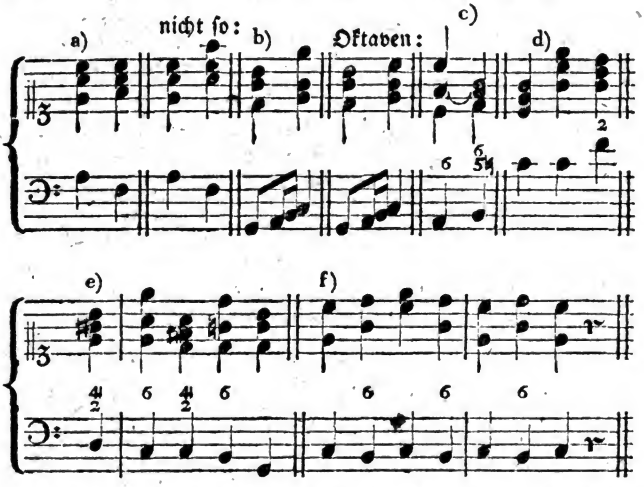
Zweyter Abschnitt.

Allgemeine Regeln ꝛc. für den Generalbaßspieler insbesondere.

§. 73.

Des bessern Zusammenhanges wegen greift man die Akkorde so, wie sie am nächsten zu haben sind. Mithin muß man die zu dem jedesmal vorhergehenden Akkorde gehörigen, und schon vorhandenen Töne, wo möglich, in den nämlichen Stimmen beybehalten a). (§. 15. 63.) Indeß werden dennoch hin und wieder in einer einzelnen Stimme, oder wohl in allen begleitenden Stimmen zugleich, Sprünge nothwendig, um dadurch größern Fehlern auszuweichen b), die Dissonanzen gehörig vorbereiten zu können c), in eine bessere Lage zu kommen d) u. dgl. m. Ueberdies giebt es Sprünge, die nicht die mindeste unangenehme Wirkung thun, und die daher, auch außer den erwähnten Fällen, zu dulden sind e); ob ich gleich übrigens diese Sprünge,

ge, der dadurch entstandenen verdeckten Quinten wegen ꝛc. dem Generalbaßspieler eben nicht empfehlen würde.



Anm. Ueberhaupt kommt es bey Sprüngen in einzelnen Stimmen nicht bloß auf die Größe der Sprünge, sondern vorzüglich auf die reine Fortschreitung an. (§. 53.) Ein größerer Sprung kann daher besser seyn, als ein kleinerer, wobey die Fortschreitung nicht rein (unmelodisch, unsingbar) ist. Nur die bey f) in der Mittelstimme enthaltenen, an sich nicht fehlerhaften, Sprünge suche man zu vermeiden. Denn ob sie gleich für Tromperen und Waldhörner recht gut und zweckmäßig seyn können, so sind sie dies doch gewiß nicht bey dem Generalbaßspielen. —

§. 74.

Am gewöhnlichsten wählt man die vierstimmige Begleitung. Bey schwach vorzutragenden Tonstücken und einzelnen Stellen, folglich besonders da, wo *piano* steht, und bey schwacher Besetzung ꝛc. darf man größtentheils nur dreystimmig begleiten, damit nicht etwa durch zu starke Begleitung

gleitung die Haupt- oder wichtigern Stimmen verdunkelt werden, wie dies von geschmacklosen Generalbaßspielern sehr häufig geschieht. — Auch die zweystimmige Begleitung wird hin und wieder, z. E. bey einem pianissimo, in Arien während des Gesanges ꝛc. nothwendig. Ist die Besetzung sehr stark, wie bey Sinfonien, Chören u. dgl., oder kommen außerdem einzelne stark und feurig vorzutragende, mit ff bezeichnete, Stellen vor: so begleitet man auch wohl fünf- und mehrstimmig. In solchen Fällen greift man also, nach §. 42. auch mit der linken Hand außer dem Basse noch einige Intervalle, z. B. die Oktave oder die Quinte ꝛc. Dem angehenden Generalbaßspieler sind jedoch diese Verdoppelungen, wobey er leicht gegen die eine oder die andere Regel verstoßen kann, vor der Hand noch zu widerrathen.

Anm. 1. Ob man gleich oft ganze Stellen nur dreystimmig begleiten muß, so würde ich doch übrigens — die Fälle etwa abgerechnet, wo sogleich forte und piano abwechseln soll (§. 221.) — bey vierstimmiger Begleitung, besonders wenn ich künftige Komponisten unterrichtete, immer auf Vollständigkeit, nämlich auf alle vier Stimmen dringen, und da, wo eine vierte Stimme ohne Fehler nicht statt findet, lieber die ganze Stelle, bis zum nächsten Einschnitte ꝛc. auch nur dreystimmig begleiten lassen. Denn sehr unschicklich wäre es, wenn man, z. B. in einem Chore für den Diskant, Alt, Tenor und Baß, zuweilen eine oder die andere Stimme nur einzelne Noten (und Silben) pausiren ließe, z. B. ist wahr T tig, anstatt: wahrhaftig.

Anm. 2. Zuerst übt man die vierstimmige Begleitung, weil sie, in Ansehung der harmonischen Vollständigkeit, überhaupt genommen die wichtigere *), und dabey zugleich die leichteste ist. Dies Letztere scheint zwar nicht der Fall zu seyn; denn man sollte meinen, es sey leichter, dreystimmig zu begleiten

*) Bey der fünf- und mehrstimmigen Begleitung wird die Harmonie — verhältnißmäßig nur wenige Fälle ausgenommen — im Grunde nicht vollständiger, sondern bloß verstärkt; denn man greift dabey nur gewisse, ohnedies schon in irgend einer Stimme befindliche, Intervalle doppelt.

Digitized by Google

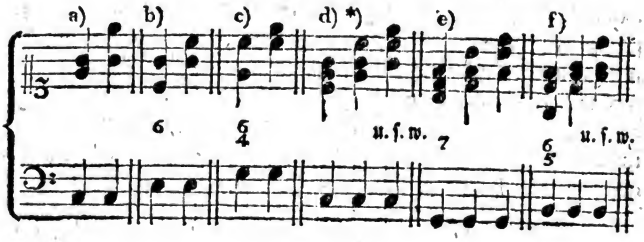
begleiten. Allein wenn man bedenkt, daß bey der drey- und zweystimmigen Begleitung nicht nur ebenfalls völlige Kenntniß der Regeln und die erforderliche Anwendung derselben vorausgesetzt wird; sondern daß man auch sogleich im Stande seyn muß, die weniger wichtigen Intervalle eines jeden Akkordes ohne Nachtheil der reinen Fortschreitung und eines gewissen fließenden Gesanges wegzulassen; daß ferner auch der kleinste Fehler bey wenigen Stimmen merklich wird, und folglich noch sorgfältiger vermieden werden muß, als im vier- und mehrstimmigen Satze — wenn man dies alles erwägt, so wird man ohne Zweifel die obige Behauptung gegründet finden. Ungleich leichter ist die fünf- und mehrstimmige Begleitung; denn diese erfordert zwar etwas mehr mechanische Fertigkeit, übrigens aber wird es dabey in Ansehung der Mittelstimmen nicht so sehr genau genommen, (§. 71.) wenn nur die beyden äußersten Stimmen völlig rein fortschreiten. Jedoch versteht es sich, daß man auch bey der fünf- und mehrstimmigen Begleitung in den Mittelstimmen nicht grobe Fehler, z. B. offenbare Quinten ꝛc. machen, und nur die Konsonanzen verdoppeln darf. (§. 69. Anm.) Indeß erlauben doch einige ältere, in dieser Hinsicht sonst strengere, Tonlehrer bey mehrstimmiger Begleitung in den Mittelstimmen sogar offenbare Oktaven und Quinten, weil man sie bey vielen Stimmen nicht deutlich bemerkt. (Heinichen, der Generalbaß ꝛc. S. 133 u. a. m.) Allein auch unter den erwähnten Umständen werden solche Oktaven wenigstens dem Anfänger, der noch nicht genug zu unterscheiden weiß, von Andern wohl mit größerem Rechte verboten.

§. 75.

Bey jedem dreystimmigen Akkorde sind — je nachdem man nämlich das eine oder das andere dazu gehörige Intervall in der Oberstimme nimmt — zwey verschiedene Hauptlagen (Stellungen) möglich a) b) c). Bey den an sich vierstimmigen (oder vermittelst der Verdoppelung vierstimmig gemachten) Akkorden aber giebt es drey solche Lagen d) e) f), deren man sich nach Umständen bedienen kann und muß. Jedoch ist nicht in allen Fällen jede Lage gleich gut, wie dies gelegentlich gezeigt werden soll. Hier bemerke ich nur

im

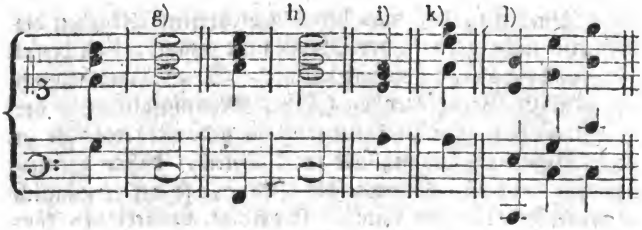
im Allgemeinen, daß man bey den mehresten Akkorden die Oktave nicht gern in der Oberstimme nimmt, weil dieses Intervall etwas leer (einfach) klingt, (S. 21.) und folglich die wenigste Verschiedenheit (Fülle, Mannigfaltigkeit) der Harmonie hat. Im Diskante wird die gedachte Leere oder zu große Uebereinstimmung am merklichsten, daher vermeidet man in dieser Stimme die Oktave, so oft es nämlich ohne Fehler geschehen kann. Ueberdies bewirkt bey konsonirenden Dreyklängen die Oktave in der Oberstimme eine Art von Stillstand (Schluß) g) h), wodurch also der Zusammenhang zwar nicht immer ganz aufgehoben wird, aber doch merklich leidet. Folglich muß man auch in dieser Hinsicht, außer bey Tonschlüssen ꝛc. wo möglich die Oktave in der Oberstimme zu vermeiden suchen. Bey dissonirenden Akkorden wird, im Ganzen genommen, die Härte der Dissonanzen mehr oder weniger gemildert, je nachdem sie näher oder weiter von einander entfernt liegen. So klingen z. B. die Töne e und f auf zwey zunächst liegenden Stufen i) ungleich widriger, als in der Entfernung einer Septime k) u. s. w.



g)

*) Außer diesen drey Hauptlagen in der so genannten engen Versetzung entstehen durch die getheilte Begleitung (weite Versetzung) noch drey Nebenlagen, wie bey l), von welchen aber der Generalbaßspieler selten, und nur unter gewissen Einschränkungen (§. 65. 78.) Gebrauch machen kann. So auch in Ansehung der übrigen Akkorde.

Digitized by Google



Anm. Der Dreyklang ist zwar im Grunde nur dreystimmig; (§. 12. f.) fügt man aber die Oktave des Basses ꝛc. noch hinzu, wie oben bey d), so wird dieser Akkord dadurch gewissermaßen vierstimmig gemacht, und kann sodann ebenfalls in drey verschiedenen Lagen genommen werden. Diese Bemerkung gilt auch von den bey b) und c) enthaltenen Versetzungen des Dreyklanges.

§. 76.

Das Voraussehen auf die Folge der Akkorde ist auch bey dem Generalbaßspielen sehr nöthig, und verdient daher angelegentlich empfohlen zu werden. Denn gewisse Fehler sind ganz unvermeidlich, wenn man nicht schon mehrere Griffe vorher die erforderliche Lage und Verdoppelung gewählt hat. Ins besondere wird das erwähnte Voraussehen der vorzubereitenden Dissonanzen wegen äußerst nothwendig. Man gewöhne sich daher, nicht nur den jedesmal gegenwärtigen Akkord richtig zu greifen, sondern auch zugleich die Folge der Harmonien so viel als möglich im voraus zu übersehen, und da, wo es noch ohne Fehler geschehen kann, eine schickliche Lage zu wählen.

Anm. Schwer ist es zwar, dieser Forderung immer gehörig nachzukommen; aber doch in der That so schwer nicht, als vielleicht mancher Anfänger denken mag. Denn man lernt auch bey dem Generalbaßspielen durch Uebung eine Folge von Akkorden mit Einem Blicke übersehen, und gleichsam seine Maßregeln bey Zeiten darnach nehmen, so wie man sich etwa bey dem Spielen so genannter Handsachen allmählich eine Art von mechanischer Fertigkeit erwirbt, mehre-

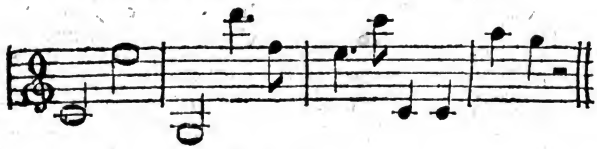
mehrere Noten auf einmal zu übersehen, und sogleich — ich möchte fast sagen, sich unbewußt — die dazu erforderliche Fingersetzung zu wählen; den Werth der Noten gegen einander zu berechnen; sie gehörig in den Takt einzutheilen u. s. w. Ueberdies findet man auch bey dem Generalbaßspielen zu gewöhnlichen Tonstücken nicht so häufig, noch weniger aber fast bey jedem Griffe, besondere Schwierigkeiten, wie in den mehresten Beyspielen dieses Lehrbuches, wo ich absichtlich öfter schwerere Fälle auswählen mußte. Auch lernt man die Stellen, wo leicht Fehler möglich sind, nach einiger Uebung schon bey einem flüchtigen Ueberblicke kennen, und sie mit gehöriger Vorsicht begleiten. — Wen dies alles noch nicht beruhigt, der erinnere sich daran, wie leicht das Auge bey dem Lesen der Worte fast ganze Zeilen mit einem Blicke übersieht, und wie schwer dies hingegen einem noch Ungeübten bey dem Erlernen der Buchstaben ꝛc. zu seyn scheint.

§. 77.

Gewöhnlich geht man mit der Oberstimme nicht höher, als in das zweygestrichene e oder f, es müßte denn etwa der Baß sehr hoch gesetzt seyn, so daß aus diesem Grunde eine Ausnahme nöthig würde. Tiefer als in das ungestrichene g oder f darf man mit der tiefsten Mittelstimme (dem Tenore) nicht gehen; jedoch kann auch hierin ein sehr tief gesetzter Baß Ausnahmen zulassen, oder wohl nöthig machen. Ueberhaupt aber merke man, daß der Generalbaßspieler im Ganzen genommen nicht höher kommen darf, als die jedesmalige Hauptstimme geht, (§. 41.) weil nämlich die darin enthaltene Melodie durch eine höhere Begleitung merklich verdunkelt wird. In dieser Rücksicht wäre zu tief wenigstens sicherer, wenn auch nicht immer zweckmäßiger, als zu hoch.

Anm. Von einzelnen Tönen der Hauptstimme ist hier nicht die Rede. Denn kämen z. B. in der ersten Violine die unten folgenden Noten vor, so dürfte der Begleiter, nach §. 73. allerdings nicht auf ähnliche Art mit springen. Daß aber ein

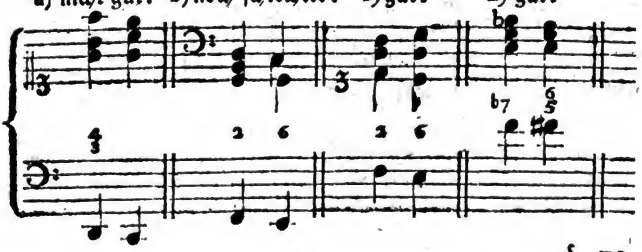
ein guter Begleiter, (wenn er mit Andern zusammen spielt,) sich immer nach der Hauptstimme zu richten habe, und wie das, wenigstens in einem gewissen Grade, möglich ist, dies wird erst in dem dazu bestimmten Kapitel: Von der Begleitung überhaupt ꝛc. näher gezeigt werden. Hier möchten solche Winke ohnehin wohl noch wenig nützen.



§. 78.

Vorzüglich hat man, in Beziehung auf den vorhergehenden Paragraphen, noch zu merken, daß es übrigens nicht gut ist, wenn die begleitenden Stimmen in einer zu großen Entfernung von dem Basse liegen, wie bey a); weil dadurch zwischen dem Tenor und Basse, zum Nachtheile der erforderlichen Einheit, ein zu großer Zwischenraum bleibt. Noch viel weniger darf man, ohne die dringendste Noth, mit den begleitenden Stimmen sich dem Basse so sehr nähern, wie in dem Beyspiele b). Denn nahe an einander liegende tiefe Töne sind dem Ohre, der mitklingenden Töne wegen, nicht faßlich genug. (§ 10.) Auch in dieser Rücksicht ist im Ganzen genommen die Mittelstraße zu empfehlen c).

a) nicht gut: b) noch schlechter: c) gut: d) gut:



§. 79.

§. 79.

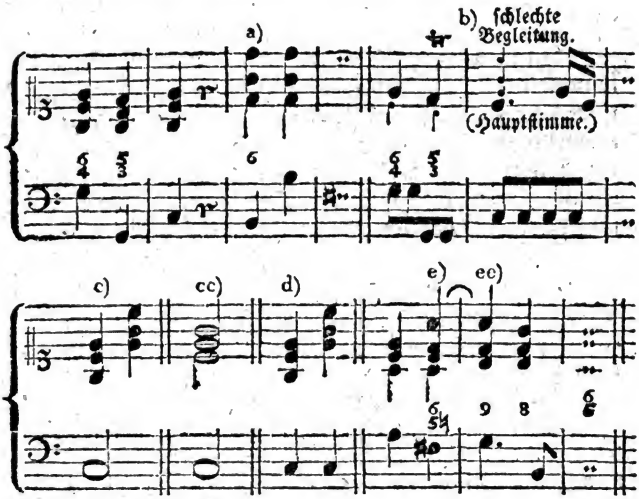
Ist man nach und nach zu tief *) gekommen, so verläßt man wohl am schicklichsten bey dem Anfange einer Periode oder eines kleinern Ruhepunktes die vorige Lage, und nimmt (ohne Rücksicht des dadurch entstehenden Sprunges) eine höhere Stellung, wie bey a). Denn in solchen Fällen ist es nicht fehlerhaft, die Lage so merklich zu verändern, weil hier der Zusammenhang nicht darunter leidet. Vielmehr scheint mir diese Veränderung der Lage zur Deutlichkeit, in Hinsicht auf die nöthige Absonderung verschiedener Perioden, ungemein viel beyzutragen, und folglich größtentheils zweckmäßig zu seyn. Es versteht sich jedoch, daß man diesen Vortheil, auch bey den nahmhaft gemachten Stellen, alsdann nicht anwenden darf, wenn der Komponist aus Gründen eine Periode genau mit der andern verbunden, oder die Hauptstimme tief gesetzt hat, wie bey b) u. dgl. m. Außerdem ist es auch wohl in der Mitte ꝛc. einer Periode oft mehr gewöhnlich, als gut, bey einem konsonirenden Akkorde über irgend einer etwas langen Note die Lage zu verändern c). Besser würde dies bey einer wiederholten Baßnote geschehen d). **)

Durch eine sonst überflüssige (fünfte) Stimme e) hilft man sich ebenfalls in die Höhe, und läßt sodann das hinzugekommene (überflüssige) Intervall in der tiefern Mittelstimme wieder weg ee). Nur bleibt in diesem Falle der Satz nicht vierstimmig. —

*) Zu hoch kommt man deswegen nicht leicht, weil die mehresten Dissonanzen abwärts aufgelöst werden müssen. Sollte aber dennoch der Fall eintreten, daß die Lage zu hoch würde, so wende man auch hierbey die oben angezeigten Hülfsmittel unter veränderten Umständen zur Erreichung einer tiefern Lage an.

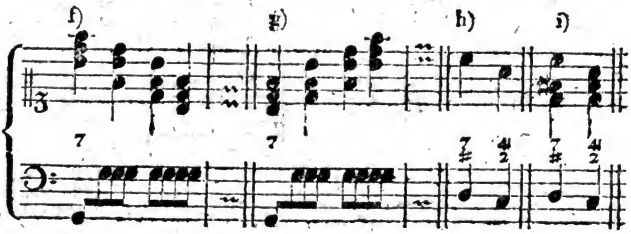
**) Und zwar deswegen, weil zuweilen in allen dazu gesetzten Stimmen zugleich ein lange auszuhaltender Ton vorkommt, wie vorher bey cc). In solchen Fällen — die nicht immer zu errathen sind — würde der Generalbaßspieler die Lage durch einen wiederholten Anschlag sehr zur Unzeit verändern.

Digitized by Google



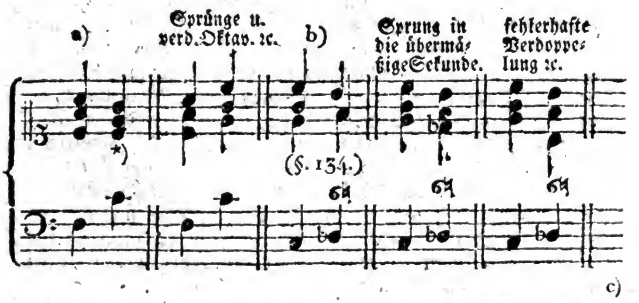
Anm. Da in der freyen Schreibart die Komponisten, bey lange beybehaltenen gelinde dissonirenden Akkorden, d. h. vorzüglich bey dem Septimenakkorde und seinen Versetzungen, die Lage mehrmals auf- und abwärts verändern, oder die Stimmen vor der Auflösung verwechseln, (§. 46.) wie in den nachstehenden Beyspielen f) und g): so fragt es sich, ob auch der Generalbaßspieler von dieser Freyheit Gebrauch machen darf? Ohne mir hierüber eine entscheidende Stimme anmaßen zu wollen, glaube ich doch, daß man diese, dem Komponisten erlaubte, Veränderung der Lage in solchen Fällen dem Generalbaßspieler ebenfalls nicht geradezu als einen Fehler anrechnen könne. Jedoch würde ich die gedachte Freyheit dem Begleiter vorzüglich nur alsdann verstatten, wenn er bey dem Eintritte des dissonirenden Akkordes eine etwas hohe Lage hätte, und durch das, hierbey auch in anderer Rücksicht zweckwidrige, Beybehalten derselben die Hauptstimme verdunkeln würde. (§. 77.) Außerdem ist der Generalbaßspieler allerdings verbunden, die Dissonanzen in denselben Stimmen, worin sie anfangs lagen, bis zu ihrer Auflösung unverändert beyzubehalten. In dem Beyspiele b) hingegen,

gen, wo der Baß selbst vermittelst einer Verwechselung der Harmonie (§. 46.) die Auflösung der Septime übernimmt, wird auch bey dem Generalbaßspielen die Veränderung der Lage (wenigstens in Einer Stimme) schlechterdings nothwendig.



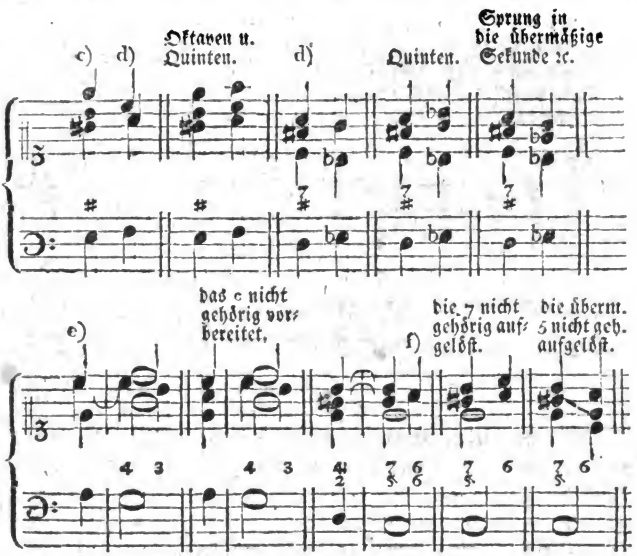
§. 80.

Oft muß man zwey Stimmen zusammen in den Einklang treten lassen, (wenn anders das zu verdoppelnde Intervall nicht ohne Fehler in der Entfernung einer Oktave, oder auf zwey verschiedenen Tasten, zu haben ist,) um dadurch Sprünge a) und unmelodische Fortschreitungen zu vermeiden b), den Oktaven c) und Quinten auszuweichen d), die Dissonanzen gehörig vorbereiten e) und auflösen zu können f) u. dgl. m.



*) Auch den Tenor und den Baß kann man, nöthigen Falles, ohne Bedenken zusammen in den Einklang treten lassen, besonders wenn — wie in dem obigen Beyspiele — der Baß etwas hoch geht. (§. 65.)

Digitized by Google



Anm. Weil man solche im Einklange verdoppelte Töne, der zwey Striche ungeachtet, (S. 12.) auf Klavierinstrumenten nicht doppelt hört, so könnte man diese Behandlungsart leicht für musikalische Pedanterey halten. Allein man bedenke, daß überhaupt vieles in der Musik nicht deutlich gehört wird, was bloß die Einbildungskraft ersetzt. Auf Klavierinstrumenten können z. B. *dis* und *es*, in Absicht auf die Höhe, nicht verschieden hervorgebracht werden; und dennoch thun beyde Töne, ihrer verschiedenen Verbindung wegen ꝛc. eine merklich verschiedene Wirkung, und setzen daher auch eine sehr verschiedene Behandlung voraus. Die verdeckten Oktaven und Quinten, die doch nicht wirklich gehört werden, können hiervon ebenfalls einen überzeugenden Beweis abgeben. (§. 62.) — Gewisse aufgehaltene Töne sind an sich nicht widrig, sondern nur in so fern man an ihrer Stelle ein anderes Intervall erwartet, welches gegen den liegen gebliebenen Ton dissonirt. (S. 130. u. a. m.) — Ueberdies lernt man den Generalbaß doch nicht bloß deswegen, um allenfalls ein Tonstück begleiten zu können, sondern um sich über-

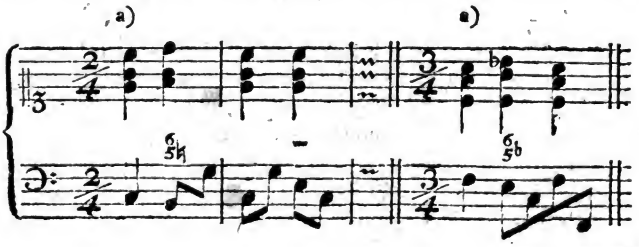
Digitized by Google

überhaupt Kenntnisse von der Harmonie, von den jedesmal erforderlichen Fortschreitungen u. dgl. zu erwerben. Wenn aber auf Klavierinstrumenten ein Ton im Einklange nicht doppelt gehört wird, so hört man ihn doch auf zwey verschiedenen Instrumenten, oder von zwey Sängern zu gleicher Zeit hervorgebracht, allerdings doppelt. Ja sogar auf der Violine ꝛc. kann man die Töne d, a und e sehr bequem, und noch verschiedene andere, vermittelst einer künstlichen Applikatur, im Einklange angeben.

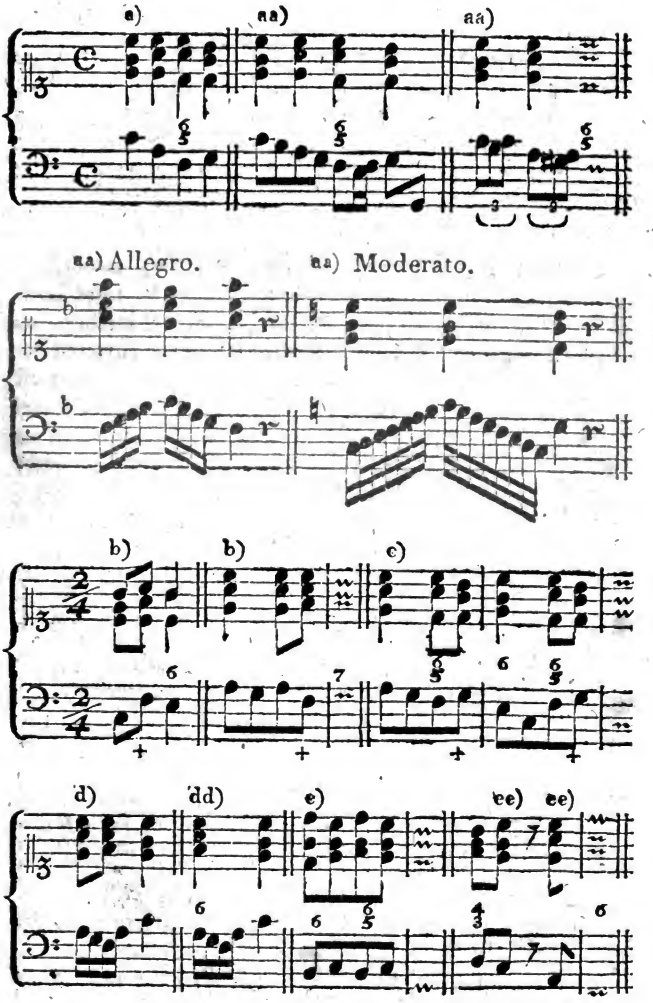
§. 81.

Gewöhnlich wird in mäßig geschwindem Zeitmaße (auch ohne bestimmte Andeutung) mit jedem Takttheile die ihm zukommende Harmonie angegeben, oder wie man gemeiniglich sagt: jeder Takttheil bekommt seine eigene Begleitung. Sonach giebt man im Zwey- Drey- und Viervierteltakte bey dem Eintritte eines jeden Viertels die dazu gehörige Harmonie an, und läßt die dazwischen eingeschalteten kürzern Notengattungen ohne Begleitung durchgehen. Jedoch gilt dies Letztere vorzüglich nur von den so genannten harmonischen Nebennoten, (§. 49.) und von den stufenweise auf einander folgenden kurzen (durchgehenden) Tönen, wie in den Beyspielen a) und aa). Gehören aber die im Sprunge vorkommenden Achtel auf schlechten Taktgliedern nicht zu dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde b), oder folgt auf ein stufenweise fortschreitendes, der Regel nach sonst durchgehendes, Achtel ein Sprung c): so muß man zu einer solchen Note — wenn nicht ein anderer Akkord vorgeschrieben ist — auch ohne beygefügte Bezeichnung den Dreyklang angeben, wie bey allen den unter b) und c) mit + bezeichneten Achtelnoten auf schlechten Taktgliedern. In dem Beyspiele c) scheint nämlich das vierte Achtel g ohne Begleitung durchzugehen, weil aber hernach ein Sprung folgt, so wird zu diesem g der Dreyklang gegriffen; da hingegen so wohl das vorhergehende g, (nach welchem der Baß nur stufenweise fortschreitet,) als auch das zur Harmonie gehörige c im zweyten Takte ohne Begleitung über-

überhin geht, wie dies die beygefügte Begleitung zeigt. Da in dem Beyspiele d) die zweyte Note (g) bloß durchgehend ist, und folglich hierbey nicht mit in Betrachtung kommt: so muß man zu dem darauf folgenden f — welches sich zu der erstern (anschlagenden) Note a wie ein Sprung verhält — den Dreyklang ebenfalls von selbst greifen. Wäre hingegen zur ersten Note der Sextenakkord vorgeschrieben, wie hernach bey dd), so könnte das f als zur Harmonie gehörig, oder vielmehr als Grundton von dem a, ohne einen wiederholten Anschlag bleiben. — Uebrigens bemerke ich hier noch, daß man auch zu manchen stufenweise auf einander folgenden, und dem Anscheine nach bloß durchgehenden, Noten den nicht bezeichneten Dreyklang anzugeben hat. Dies ist unter andern der Fall bey dem zweyten und vierten Achtel c in dem Beyspiele e); weil nämlich von dem zweymal vorkommenden h mit dem Sexten- und Quintsextenakkorde der Grundton g ist, zu welchem sich das c wie ein Sprung verhält. Auch zu den, auf schlechte Taktglieder fallenden, Achteln vor und nach einer Pause, wie bey ee)*, wird gemeiniglich eine Begleitung vorausgesetzt. — Nur Schade, daß die Komponisten auch in Absicht auf die Bezifferung nicht einerley Grundsätze befolgen, und daß sich daher, bey der nicht immer genau bestimmten Bezeichnung, über alle nur mögliche Fälle von ähnlicher Art durchaus keine ganz allgemein anwendbaren Regeln geben lassen.



Digitized by Google



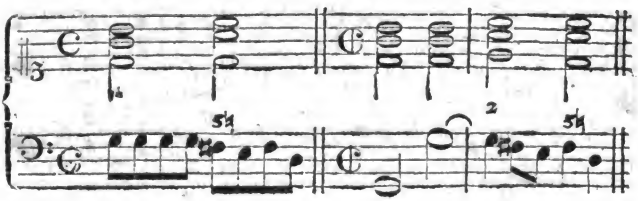
§. 82.

§. 82.

Bey sehr geschwinder Bewegung begleitet man in geraden Taktarten auch wohl nur die guten Takttheile f), wenn nämlich die Harmonie nicht etwa verändert und aufs neue bezeichnet worden ist. Der Allabrevetakt bey g) hat ohnedies nur zwey Zeiten, folglich wird die Harmonie in jedem Takte nur zweymal angegeben, wie dies aus der beygefügten Begleitung erhellet.

Ist das Zeitmaß sehr langsam, so kann, wenigstens bey etwas lebhafter vorzutragenden Stellen,*) jedes Taktglied — folglich bey h) jedes Achtel — begleitet werden, besonders wenn die übrigen Instrumentisten noch kürzere Notengattungen zu spielen haben, wie bey i). **) Jedoch ist vorzüglich dem angehenden Generalbaßspieler hierbey viel Mäßigung anzurathen. Denn nur allzu leicht kann er durch öfteres Anschlagen lästig werden; da er hingegen nicht selten durch Schweigen Dank verdient.

f) Allegro di molto. g) Allabreve.

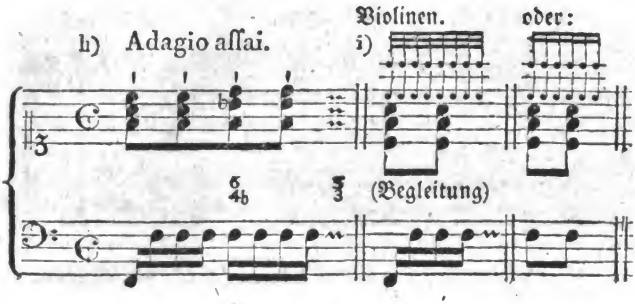


h)

*) Auch in Tonstücken von sanftem, angenehmen ꝛc. Charakter können allerdings, und sogar in sehr langsamer Bewegung, einzelne etwas lebhafter vorzutragende Stellen vorkommen. Man erinnere sich unter andern nur an die vortreffliche Arie von Graun: „Ihr weichgeschaffnen Seelen ꝛc.„ oder an die Musik zu den Worten: „Erzittre Golgatha ꝛc. in dem Recitative: Es steigen Seraphim von allen Sternen nieder u. a. m.

**) Dies läßt sich freylich aus der einzelnen Baßstimme nicht errathen; wer aber in der Musik alles vorgeschrieben haben, und selbst nicht hören will, oder kann, der dürfte es wohl nicht sehr weit darin bringen.

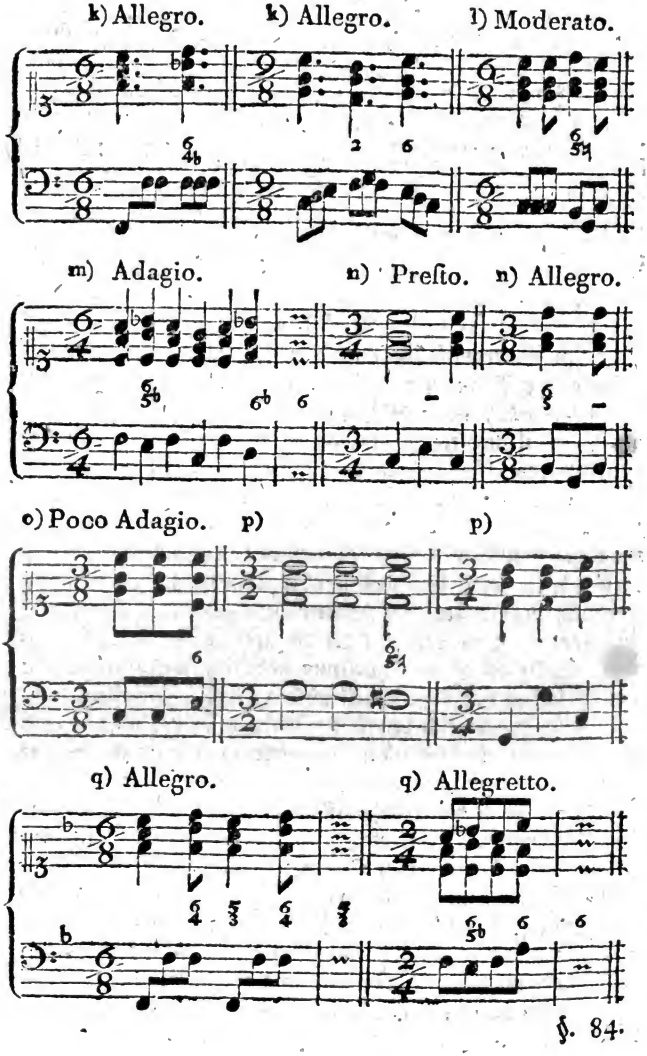
Digitized by Google



§. 83.

In triplirten (dreygliedrigen) Taktarten giebt man bey geschwinder Bewegung nur zu dem jedesmaligen ersten und vierten Gliede, oder zu den Hauptzeiten, eine Harmonie an k), weil in diesen Taktarten nicht zwey, sondern drey Glieder oder kleinere Zeiten zu einem Takttheile gehören. Dagegen ist in Tonstücken mit den Ueberschriften: Moderato, Adagio ꝛc. die bey l) und m) beygefügte Begleitung gewöhnlicher. Im eigentlichen Trippeltakte, z. B. im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ ꝛc. wird bey geschwinder Bewegung gemeiniglich nur mit dem ersten und dritten Takttheile eine Harmonie angegeben n); mithin geht der zweyte, in der Regel schlechtere, Takttheil ohne Begleitung überhin, wenn nicht etwa aus Gründen das Gegentheil nöthig wird. Zuweilen, d. h. vorzüglich in ziemlich langsamer Bewegung o), und in gröſsern Trippeltaktarten p) ꝛc. begleitet man auch wohl ohne weitere Veranlassung den zweyten, sonst durchgehenden, Takttheil. Will der Komponist zu einer oder der andern kürzern Notengattung eine eigene Begleitung haben, so deutet er dies ausdrücklich durch beygefügte Ziffern (oder Versetzungszeichen) an, wie bey q). Indeß muß auch in dieser Rücksicht der Generalbaßspieler hören, wo etwa eine Abweichung von den obigen allgemeinen Regeln nöthig wird. Denn wer wollte, in Ermangelung der hierzu noch fehlenden Zeichen ꝛc. jeden möglichen Fall bestimmen!

k)


k) Allegro.
k) Allegro.
l) Moderato.
m) Adagio.
n) Presto.
n) Allegro.
o) Poco Adagio.
p)
p)
q) Allegro.
q) Allegretto.

§. 84.

§. 84.

Obgleich die Dissonanzen größtentheils gebunden vorkommen, und auf dem Notenblatte gewöhnlich mit einem Bogen bezeichnet werden (§. 44.): so kann man doch dessen ungeachtet, bey dem Generalbaßspielen auf besaiteten Klavierinstrumenten, z. B. auf dem Flügel, Fortepiano ꝛc. wenigstens in der freyen Schreibart, nach Umständen auch die gebundenen Dissonanzen anschlagen, weil sonst hin und wieder, besonders wenn mehrere Dissonanzen zugleich vorkommen, die Begleitung allzu leer ausfallen würde. Es versteht sich jedoch, daß man auf der Orgel, auf dem Positive u. dgl. die vorbereiteten Töne, wo es zweckmäßig ist, ohne erneuerten Anschlag liegen läßt; denn auf diesen Instrumenten klingen sie, wie bekannt, auch bey der längsten Dauer ununterbrochen fort.

Einige Bemerkungen, welche hauptsächlich die so genante zierlichere (feinere, geschmackvollere,) Begleitung zum Endzwecke haben, und folglich für den schon etwas geübtern Generalbaßspieler gehören, werden in dem dazu bestimmten Kapitel vorkommen.

Dritter Abschnitt.

Uebersicht und Bezeichnung der Akkorde.

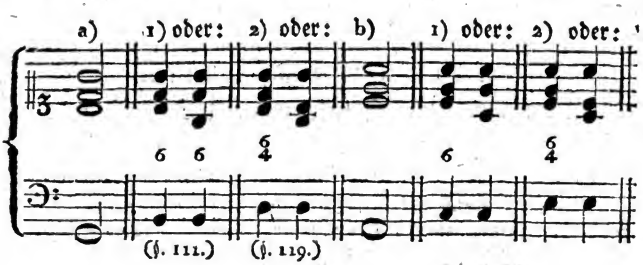
§. 85.

Alle wirkliche bis jetzt allgemein gebräuchliche Akkorde beruhen, nach §. 12, nur auf zwey Grund- oder Stammakkorden, nämlich auf dem Dreyklange und auf dem Septimenakkorde. Von dem Dreyklange, welcher entweder kon- oder dissonirend ist, (§. 12, 99, 124, 130, 133. ff.) werden alle dreystimmige kon- und dissonirende, von dem Septimenakkorde aber die vierstimmigen dissonirenden,

renden Akkorde hergeleitet. Außer diesen Letztern giebt es zwar noch viele Akkorde mit Dissonanzen, sie entstehen aber — wenn man anders nicht das unten in der Anmerkung zu §. 96. erwähnte System ꝛc. annehmen will — bloß durch die Aufhaltung (Verzögerung) gewisser Intervalle, wodurch entweder ein dahin gehöriger Grund- oder versetzter Akkord aufgehalten wird, wie dies weiter unten ausführlich erklärt werden soll.

§. 86.

Aus dem harmonischen Dreyklange entspringen zwey Nebenakkorde, (oder Versetzungen ꝛc.) nämlich 1) der schlechthin so genannte Sextenakkord, und 2) der Quartsexten- oder Sextquartenakkord. Da dies bereits §. 12. gezeigt worden ist, so beziehe ich mich hier darauf. Es versteht sich übrigens, daß nicht bloß der daselbst zum Beyspiele gewählte Dreyklang C dur, sondern auch jeder andere harte und weiche, kon- und dissonirende eben so versetzt werden kann. Zu mehrerer Deutlichkeit folgt hier bey a) noch ein anderer harter, bey b) aber ein weicher Dreyklang nebst den daraus entspringenden Nebenakkorden 1) 2).

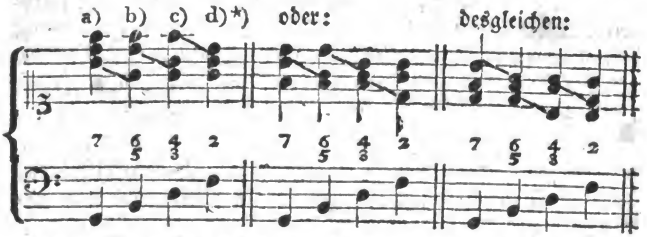


Anm. Versetzt man die übrigen dissonirenden Dreyklänge, so entstehen dadurch noch verschiedene, ebenfalls dissonirende Sexten- und Quartsextenakkorde. (§. 128. 131. 134. f.)

§. 87.

§. 87.

Aus dem Septimenakkorde a) entstehen, vermittelst der terzenweisen (höhern) Versetzung des Basses, drey dissonirende Nebenakkorde, nämlich: 1) der Quintsextenakkord b), 2) der Terzquartenakkord c), und 3) der Sekundenakkord d). Auch darüber ist §. 12. das Nöthige erinnert worden; hier also nur noch eine Bemerkung. Anstatt daß in dem S. 28. befindlichen Beyspiele, zur Erleichterung für den Anfänger, der jedesmalige tiefste Ton bey der nächstfolgenden Versetzung in die Oberstimme verlegt worden ist ꝛc. kann man auch bloß den Baß und eine der obern Stimmen auf die nachstehende Art mit einander verwechseln, um dadurch die drey Versetzungen des Septimenakkordes zu erhalten. Verschiedener anderer, mehr oder weniger gebräuchlichen, Septimenakkorde soll in dem dazu bestimmten Kapitel (§. 139.) gedacht werden. Zu einer allgemeinen Uebersicht ist der hier eingerückte Septimenakkord vor der Hand schon hinreichend.



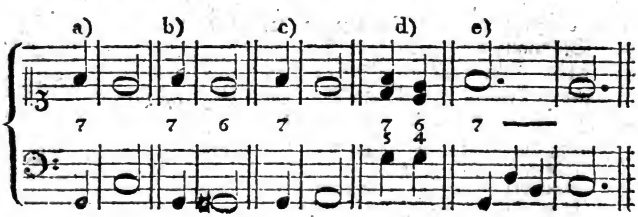
Anm. Da in dem Septimenakkorde bey a) nur Eine wirkliche Dissonanz (die Septime) befindlich ist, so folgt hieraus, daß in den davon abstammenden Akkorden ebenfalls nur Eine Dissonanz enthalten seyn kann. Die ursprüngliche Septime — hier das f — bleibt nämlich bey jeder Versetzung gegen den, in irgend eine Stimme verlegten, Grundton (G) disso-

*) Man sieht hieraus, daß bey jeder Versetzung eine von den obern Stimmen den vorher im Basse gelegenen Ton übernimmt, wie ich dies durch die schrägen Striche bemerkt habe. Bey dem Quintsextenakkorde unter b) bekommt nämlich der Baß die vorher im Tenore gelegene Terz h, dafür übernimmt der Tenor den Grundton G u. s. w.

dissonirend. Folglich ist bey dem Quintsextenakkorde die Quinte, bey dem Terzquartenakkorde die Terz, bey dem Sekundenakkorde aber der Ton des Basses selbst die, von Einigen so genannte, uneigentliche Dissonanz. Hiervon wird man die Anwendung leicht auf die noch übrigen Septimenakkorde machen können.

§. 88.

Die nur eben erwähnten Dissonanzen werden von **Kirnbergern** und von **Sulzern** vorzugsweise **wesentliche** Dissonanzen genannt, weil sie nämlich jedesmal „ihre „eigene Stelle behaupten, und also nicht eine Zeit lang „statt irgend eines andern Intervalles stehen, oder nur Aufhaltungen (Verzögerungen, Vorhalte) sind." (§. 89.) Sie können auf guten und schlechten Takttheilen vorkommen, müssen nicht in allen Fällen schlechterdings vorbereitet seyn, (§. 68.) und werden eigentlich nicht über demselben, sondern erst über dem darauf folgenden **veränderten Grundtone** aufgelöst a) b) c). Die Behandlung in dem Beyspiele d), wo die Septime über dem zweyten (beybehaltenen) g in die Sexte fortschreitet, beweist nichts gegen diese Behauptung; denn von dem Quartsextenakkorde über g ist bekanntlich C der eigentliche, hier erwartete Grundton. Daß aber eine solche Dissonanz dessen ungeachtet — auch außer der §. 46. erwähnten, und in dem nachstehenden Beyspiele e) angebrachten **Verwechselung der Harmonie** — nicht nothwendig sogleich über dem unmittelbar darauf folgenden veränderten Basse aufgelöst werden muß, dies ist bereits §. 45. erinnert worden



§. 89.

§. 89.

Außer den jetzt gedachten dissonirenden Akkorden giebt es noch eine Menge anderer, in welchen gewisse Töne an der Stelle kon- oder dissonirender Intervalle stehen, und wodurch sonach der jedesmal darauf folgende Akkord, oder wenigstens ein einzelnes Intervall desselben, aufgehalten wird. Solche eigentlich aus dem vorhergehenden Akkorde liegen gebliebene oder bloß stellvertretende Intervalle, (Vorhalte,) die also nicht schlechterdings nothwendig sind, und die daher auch größtentheils ohne Fehler ꝛc. wegbleiben könnten*), werden von Kirnbergern und von Sulzern zufällige Dissonanzen genannt, um sie durch dieses Beywort von den wesentlichen Dissonanzen zu unterscheiden.**)

Sie

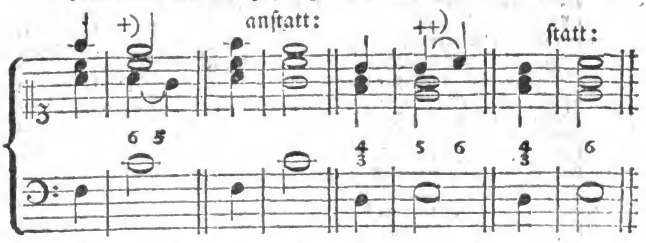
*) Aus diesem Grunde pflegt man sie wahrscheinlich noch hin und wieder nur durch kleinere Noten zu bezeichnen, wie unten bey aa).

**) Einige Tonlehrer sind in Absicht auf die wesentlichen und zufälligen Dissonanzen anderer Meinung. So schreibt z. B. Marpurg, im Versuch über die musikalische Temperatur, Seite 240. „Jede Dissonanz, welche bloß der Melodie wegen gebraucht wird, und in Ansehung der Harmonie so gut da, als nicht da seyn kann, wird in „der Lehre von der Harmonie eine zufällige Dissonanz genennet. „Dergleichen sind alle dissonirende Durchgangs- und Wechselnoten, (durchgehende oder wechselnde) oder wie man sonsten saget, „regulär und irregulär durchgehende Töne ꝛc.“ Wesentlich wären demnach alle andere Dissonanzen, folglich auch diejenigen, die durch die Aufhaltung entstehen, und von Kirnbergern zufällige Dissonanzen genannt worden sind. Diese Benennung der Vorhalte erklärt Marpurg in der nur eben angeführten Schrift — worin aber, leider! in Beziehung auf Kirnbergern fast durchgängig ein sehr bitterer Ton herrscht — für schlecht gewählt, weil z. E. bey dem Nonenakkorde die None so wesentlich oder selbstständig sey, als bey dem Septimenakkorde die Septime u. s. w. (Und in diesem Sinne genommen hat Marpurg allerdings Recht; nur meint Kirnberger augenscheinlich, eine solche Dissonanz stehe da, wo sie vorkommt, bloß zufälliger Weise statt eines andern dahin gehörigen Intervalles, und sey daher in dieser Hinsicht nicht absolut nothwendig.) Ueberdies lehre Kirnberger — fährt sein Gegner fort — daß alle, auch die an sich oder ursprünglich konsonirenden, Intervalle zufällige Dissonanzen werden können; dies sey aber schlechterdings unrichtig. Denn nur „die Art der Zusammensetzung gebe jedem Tone seine harmonische „Eigenschaft, aber nicht sein Stand vor oder hinter einem andern „Tone,“ folglich könne z. B. eine große Sexte, wie die unten bey +), auf keinen Fall eine zufällige Dissonanz heißen u. dgl. m

Digitized by Google

Sie müssen, wenige Fälle in der freyen Schreibart ausgenommen, ihrer größern Härte wegen ꝛc. insgesammt vorbereitet werden, und finden nur auf guten Takttheilen statt

Kirnberger berief sich dagegen auf das Gefühl, und behauptete, ein solches zufällig hinzu gekommenes Intervall dissonire nicht in allen Fällen gegen den Baß oder gegen irgend eine andere dabey befindliche Stimme, sondern gegen den dadurch aufgehaltenen Ton; folglich sey in dem Beyspiele ++) die reine Quinte nur deswegen dissonirend, weil man an ihrer Stelle die dahin gehörige Sexte c erwarte. Auch gebrauchte er nach wie vor die erwähnten Kunstwörter in dem einmal angenommenen Sinne. Daher findet man in seinen Schriften einen wesentlichen Septimenakkord und eine zufällige Septime, die nur ein Vorhalt der Oktave oder der Sexte ist u. s. w. Ich überlasse es Andern, die verschiedenen Meinungen dieser beyden Männer von anerkannten Verdiensten näher zu prüfen; denn hier ist keinesweges der Ort dazu. — Um jedoch nicht zu einem oder dem andern Mißverständnisse Veranlassung zu geben, werde ich mich, statt der Benennung zufällige Dissonanzen, des Ausdruckes stellvertretende Intervalle ꝛc. bedienen. Diesen Intervallen oder Vorhalten, sie mögen nun an sich kon- oder dissonirend seyn, kann man die §. 85. — 88. erwähnten selbstständigen, oder von Kirnbergern und Sulzern so genannten wesentlichen, Dissonanzen entgegen setzen. Uebrigens wird freylich auch durch die vorgeschlagene veränderte Benennung wenig verbessert, so bald man nicht zugiebt, daß eigentlich der Dreyklang dahin gehöre, wo z. B. der Nonenakkord steht, und daß also die None nur in so fern stellvertretend oder eine zufällige Dissonanz sey.

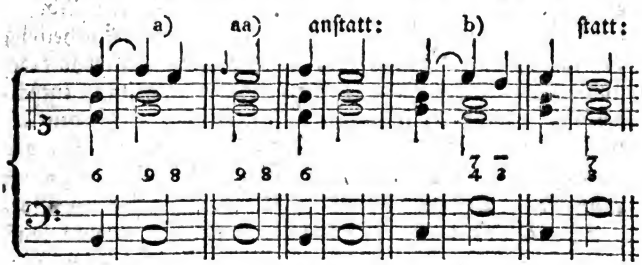


Das Verhältniß der hier bey +) vorhandenen Intervalle zu einander ist zwar eben so, wie in dem sonst konsonirenden Sextenakkorde, und „die Art der Zusammensetzung" bey ++) gleicht völlig dem Dreyklange E moll: sollte aber wohl irgend Jemand beyde Akkorde in dieser Verbindung wirklich angenehm und konsonirend finden?

Den schon in der ersten Auflage von mir gebrauchten Ausdruck: stellvertretendes Intervall; habe ich gegen den Tadel meines Recensenten Bsw. in der 1792. gedruckten, aber unbeantwortet gebliebenen, Beleuchtung jener Recension hoffentlich überzeugend gerechtfertiget. Ich finde daher auch jetzt noch keine Ursache, diesen Ausdruck zurück zu nehmen.

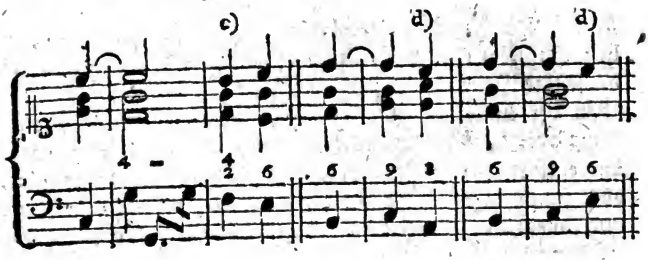
Digitized by Google

statt. Die Auflösung erfolgt am natürlichsten über derselben Baßnote auf einem schlechten Takttheile, und zwar in dasjenige Intervall, dessen Stelle der Vorhalt vertrat. Bey der Auflösung wird es einleuchtend, daß der Dreyklang oder der Septimenakkord — mit Inbegriff der daraus entsprungenen Nebenakkorde — eigentlich dahin gehört, oder (nach Kirnbergers Ausdrucke) dabey zum Grunde liegt, und durch die stellvertretenden Intervalle nur aufgehalten worden ist. Einige Beyspiele werden für jetzt hinreichend seyn, dem Lernenden einen Begriff von den Akkorden mit Vorhalten (stellvertretenden Intervallen) beyzubringen.



Bey a) ist die None, bey b) aber die Quarte (Undecime) der Vorhalt. In dem Beyspiele a) wird der Dreyklang, bey b) hingegen der Septimenakkord aufgehalten. Beyde Intervalle, die None bey a) und die Quarte bey b), sind also hier nur stellvertretende Dissonanzen.

Anm. In einigen Fällen wird zwar die Auflösung dieser Dissonanzen bis in die gute Zeit des Taktes verzögert c), so wie auch der Baß zuweilen vermittelst einer Vorausnahme (§. 70. Anm. 2.) noch vor der Auflösung fortschreitet d); allein dies sind nur harmonische Freyheiten, welche sich die Komponisten hin und wieder erlauben. Jeder fühlt aber hoffentlich, daß die Auflösung in den obigen Beyspielen a) und b), über derselben Baßnote und auf dem schlechten Takttheile, allerdings natürlicher ist, als die Behandlung hier bey c) und d).



§. 90.

Die Akkorde, welche durch Aufhaltungen (Vorhalte) entstehen, lassen sich wohl am bequemsten in vier Abtheilungen bringen. In die erste gehören, dieser Eintheilung zu Folge, alle die Akkorde, wobey nur Ein Vorhalt befindlich ist. Die Akkorde der zweyten Abtheilung enthalten zwey solche stellvertretende Intervalle. Bey den Akkorden der dritten Abtheilung sind, außer dem Basse, alle drey (oder vier) Intervalle bloß Vorhalte. In die vierte Abtheilung gehören diejenigen Akkorde, wobey der Vorhalt im Basse liegt. Wiewohl diese letztern Akkorde sonst auch **Vorausnahmen** (*Anticipationes*) genannt werden, weil die bey der folgenden Baßnote zum Grunde liegende Harmonie schon im voraus angegeben wird. (§. 48.)

§. 91.

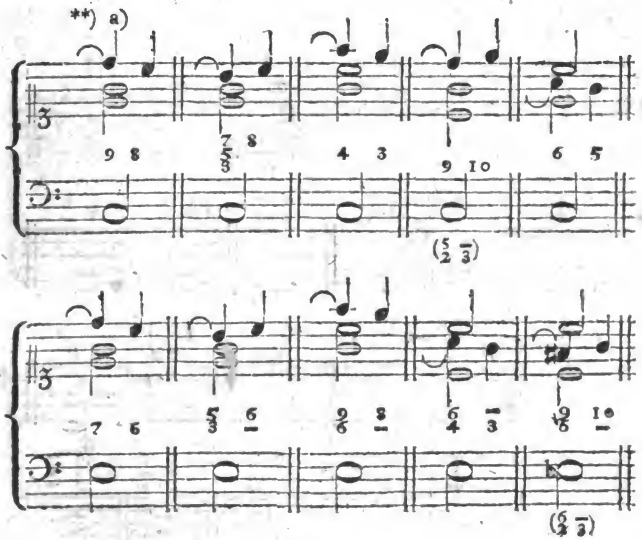
Damit man wenigstens die meisten Akkorde, welche durch die Aufhaltung und Vorausnahme verschiedener Intervalle entstehen, mit Einem Blicke übersehen könne, rücke ich in den folgenden vier Paragraphen die mehr oder weniger gebräuchlichen Akkorde von dieser Art ein, ohne mich jedoch für jetzt auf eine nähere Erklärung derselben einzulassen. Nur dies Einzige muß ich vorläufig erinnern, daß mir zwar Kirnbergers Grundsätze hierbey zum Leitfaden dienten; indeß wird man doch auch verschiedene eigene Zusätze und Abweichungen, von **C. P. E. Bach** entlehnte

Bey-

Beyspiele ꝛc. bemerken. *) Die dabey angenommene Ordnung schien mir sehr leicht zu übersehen, und in so fern meinem Endzwecke bey diesem Lehrbuche am gemäßesten zu seyn. In der Anmerkung zu §. 96. werde ich jedoch auch zeigen, wie die hier angegebenen Akkorde mit Vorhalten von gewissen Nebengrundakkorden hergeleitet werden können.

§. 92.

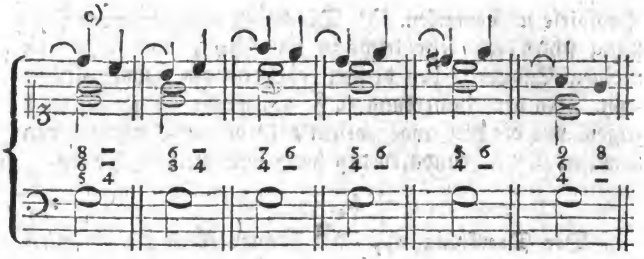
Der Dreyklang a), der Sextenakkord b) und der Quartsextenakkord c) durch **Einen** Vorhalt oder in **Einer** Stimme aufgehalten.



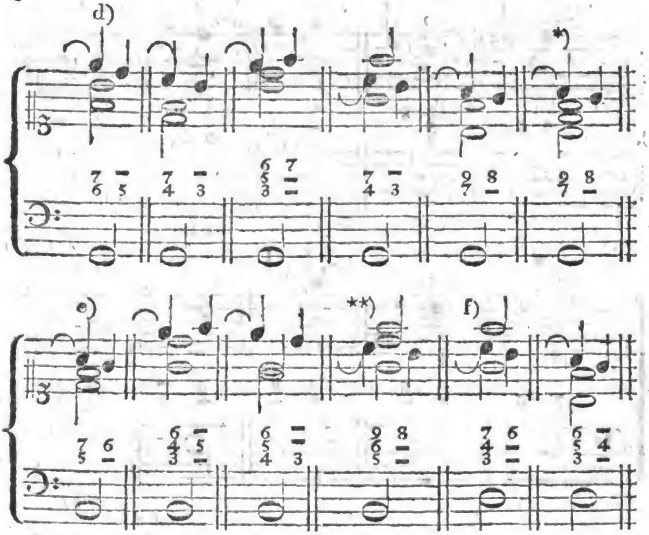
*) Bach erklärt nämlich verschiedene Akkorde, oder vielmehr einzelne Intervalle derselben, ebenfalls nur für Vorhalte. Siehe dessen Versuch ꝛc. Seite 68. 89. 104. 139. 185—219. u. a. m.

**) Durch den Bogen bezeichne ich die Intervalle, durch welche der darauf folgende Akkord aufgehalten wird, dies mag nun in der obern oder in einer andern Stimme geschehen.

Digitized by Google



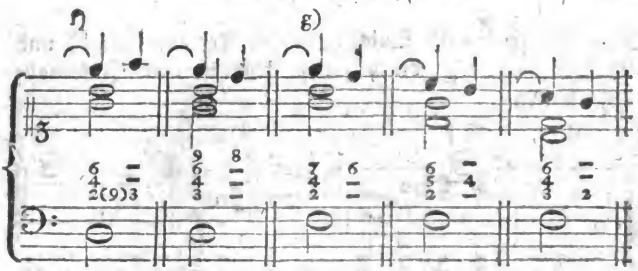
Der Septimenakkord d), der Quintserten- e) Terzquarten- f) und Sekundenakkord g) in Einer Stimme aufgehalten.



*) Dadurch also, daß bey dem vollständigen Septimenakkorde noch außerdem die Oktave des Basses durch die None aufgehalten wird, entsteht ein fünfstimmiger Akkord mit Einem Vorhalte. So auch bey dem Quintserten- und Terzquartenakkorde.

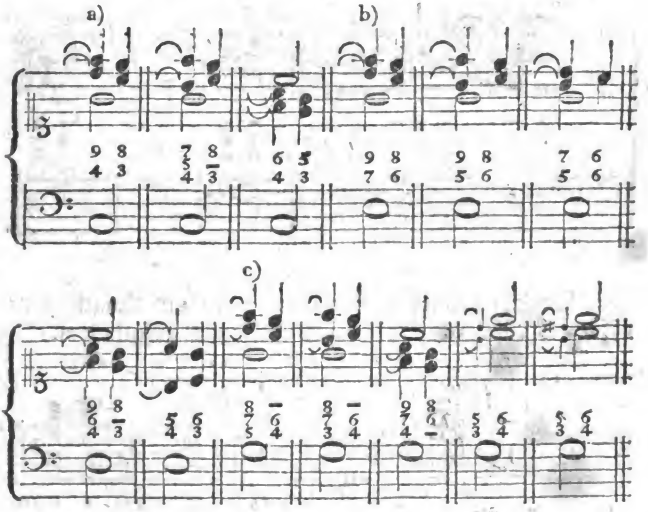
**) Ein Vorhalt, der schon an sich ziemlich hart ist, und den ich mir noch überdies auch deswegen nicht gern erlauben würde, weil bey

der



§. 93.

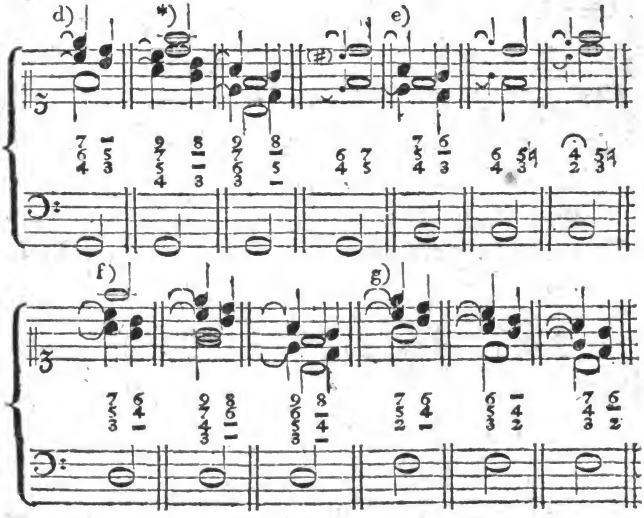
Der Dreyklang a), der Sexten- b) und Quartſexten-akkord c) durch zwey ſtellvertretende Intervalle aufgehalten.



der Auflöſung der None die Verdoppelung des, hierbey im Baſſe liegenden, Leittones nothwendig wird. — Verſchiedene weiter unten folgende Vorhalte ſind ebenfalls ſehr hart, und werden nur von wenigen Tonſetzern gebraucht. Einige noch widrigere Akkorde mit Vorhalten übergehe ich abſichtlich, weil ſie größtentheils bloß in den theoretiſchen Lehrbüchern vorkommen. —

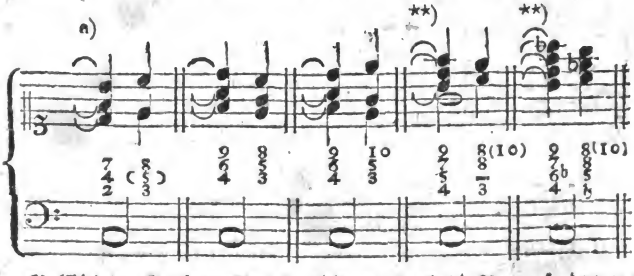
Digitized by Google

Der Septimen- d) Quintsexten- e) Terzquarten- f) und Sekundenakkord g) durch zwey stellvertretende Intervalle aufgehalten.

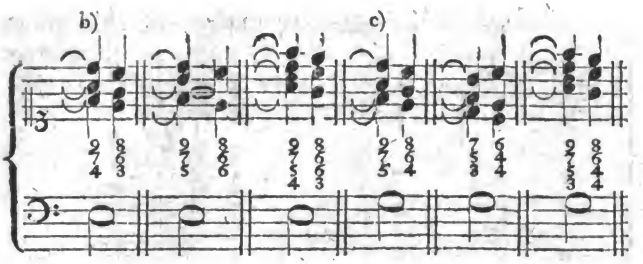


§. 94.

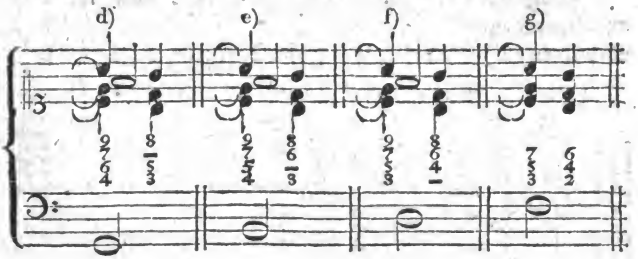
Der Dreyklang a), der Sexten- b) und Quartsexten-akkord c) durch drey oder vier Vorhalte aufgehalten.



*) Wird der Septimenakkord ꝛc. nicht nur durch die None, sondern zu-gleich



Der Septimen- d) Quintſexten- e) Terzquarten- f) und Sekundenakkord g) in drey Stimmen aufgehalten.

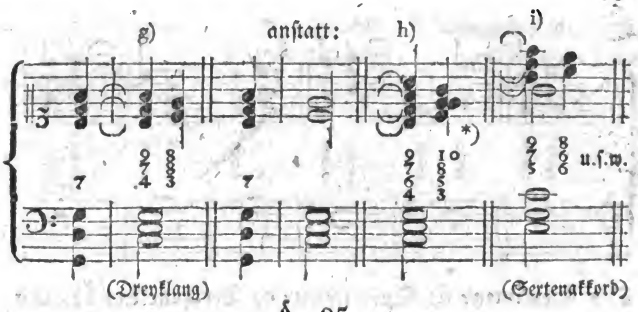


Ueber die Entſtehung der fünfſtimmigen Akkorde iſt vorläufig bereits das Nöthigſte angemerkt worden. Die etwa noch übrigen fünf- ſechs- und ſiebenſtimmigen Akkorde — von welchen man aber zur Zeit nur noch ſehr ſelten Gebrauch macht — entſtehen nach dem Kirnbergerſchen Syſteme dadurch, daß in den tiefern Stimmen der jedesmal dahin gehörige, oder dabey zum Grunde liegende, Akkord wirklich eintritt, während deſſen in den obern Stimmen Vorhalte angebracht werden, wie bey g), h) und i).

gleich auch noch durch ein anderes Intervall aufgehalten, ſo entſtehen dadurch ebenfalls verſchiedene fünfſtimmige Akkorde.

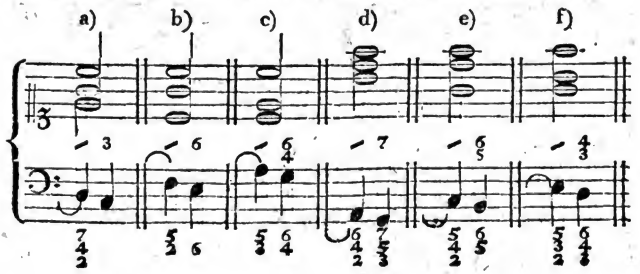
**) Daß Kirnberger bey dieſen Akkorden den Baß, wenn es ein ſo genannter ruhender iſt, für untergeſchoben erklärt, und daß alsdann die übrigen Töne nicht als Vorhalte zu betrachten ſind, davon an ſeinem Orte mehr. (§. 206. Anm. u. §. 217.)

Digitized by Google



§. 95.

Vorhalte (Verzögerungen) im Basse, oder der vorausgenommene Dreyklang a) Serten= b) Quartserten= c) Septimen= d) Quintserten= e) und Terzquartenakkord f).



§. 96.

Die in den vorhergehenden vier Paragraphen angezeigten Akkorde sind es also, welche in Kirnbergers Schriften und in Sulzers allg. Theorie unter der Benennung zufällig dissonirende Akkorde oder Akkorde mit zufälligen Dissonanzen vorkommen. Es versteht sich aber, daß mehrere Dreyklänge (z. B. der weiche, der verminderte ꝛc.) und auch die weniger vollkommenen Septimenakkorde, nebst ihren Versetzungen, auf eben dieselbe Art aufgehalten werden können. Indeß sind doch bey weitem nicht alle dadurch ent=

*) Durch diese zwey Noten auf Einer Stufe bezeichne ich hier den Einklang.

entstehende Akkorde brauchbar und in der Ausübung gewöhnlich.

Anm. Verschiedene Systematiker *) haben gezeigt, daß alle Akkorde mit stellvertretenden Intervallen aus drey Grundakkorden vom zweyten Range hergeleitet werden können, ohne dabey Vorhalte anzunehmen. Es ist der Mühe werth, dieses System näher kennen zu lernen, da eine einzige, etwas längere, Anmerkung hierzu hinreicht.

Man nimmt dabey überhaupt drey Grundakkorde vom ersten Range, und drey Nebengrundakkorde (Grundakkorde vom zweyten Range) an. Grundakkorde vom ersten Range sind: 1) der konsonirende harmonische Dreyklang, 2) der dissonirende Dreyklang, und 3) der Septimenakkord. Grundakkorde vom zweyten Range sind: 1) der Nonenakkord, 2) der Undecimenakkord und 3) der Terzdecimenakkord. **)

In Hinsicht auf die Grundakkorde vom ersten Range ist hier keine weitere Erklärung nöthig, da ich vorläufig (§. 85. ff.) über den harmonischen Dreyklang und über den Septimenakkord bereits das Hauptsächlichste angemerkt habe, und von den dissonirenden Dreyklängen §. 124 ff. ohnedies umständlicher handeln werde. Für jetzt also nur einige Worte über die Grundakkorde vom zweyten Range, die man auch untergeschobene Akkorde nennt. In allen diesen drey Nebengrundakkorden ist (bey der ursprünglichen terzenweisen Lage) der jedesmalige höchste Ton die Hauptdissonanz, von welcher deshalb auch der Akkord seine Benennung erhält.

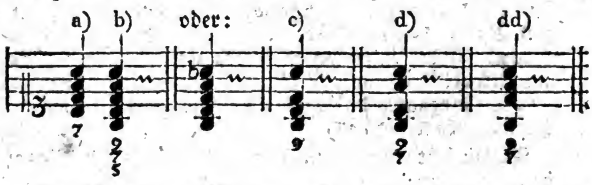
Der Nonenakkord entsteht durch das Hinzufügen der Terz unter den Grundton eines Septimenakkordes a) b), ***) mit-

*) Zuerst der scharfsinnige Franzose Rameau, im Jahre 1722. Unter den Deutschen vorzüglich der verdienstvolle Marpurg, und nach ihm verschiedene Andere.

**) Man lasse sich durch die anfangs etwas auffallenden Benennungen ꝛc. nicht abschrecken. Sollte aber ein Akkord bloß deswegen verworfen werden, weil man ihn nach einem Intervalle benannt hat, welches außerhalb der Grenze einer Oktave liegt, (wie die Undecime ꝛc.): so würde der allgemein angenommene Nonenakkord ebenfalls anders genannt werden müssen; denn bekanntlich liegt auch die None nicht in dem Bezirk einer Oktave.

***) Dieses Hinzufügen gründet sich auf das bekannte Mitklingen ꝛc. gewisser Töne, und auf das Erzittern verschiedener tiefern Saiten. Wer hier-

mithin ist er ursprünglich fünfstimmig b); jedoch wird dabey gemeiniglich ein Intervall weggelassen. Bleibt die Septime weg, so hat man den gemeinen Nonenakkord bey c), welcher gewöhnlich schlechthin der Nonenakkord genannt wird. Fehlt aber die Quinte dabey, so bleibt ein Nonseptimenakkord übrig d). Die None und Terz sind hierbey Hauptintervalle, welche daher beyde nicht wegbleiben sollten; indeß findet man doch hin und wieder den unter dd) enthaltenen, etwas leeren oder unbestimmten, Nonseptimenakkord ohne Terz. Von den etwa möglichen Versetzungen der genannten Akkorde sind nur wenige üblich. (§. 177. bb.)

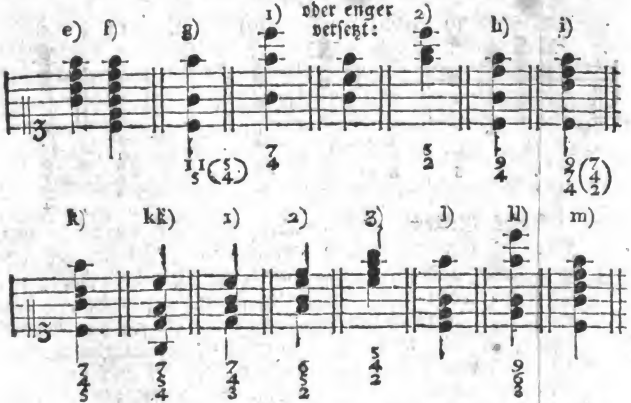


Der Undecimenakkord entsteht durch das Hinzufügen einer Quinte und (der dazwischen liegenden) Terz unter den Septimenakkord e) f). Sonach wäre dieser Akkord ursprünglich sechsstimmig; jedoch ist er — nach Marpurgs Behauptung — der zu überhäuften Dissonanzen wegen vollständig nicht brauchbar; man läßt daher verschiedene Intervalle daraus weg. Bey g) entsteht durch das Weglassen der Terz, Septime und None der sins besondere so genannte Undecimenakkord, oder ein Quartquintenakkord, (§. 170.) von welchem die Versetzungen bey 1) und 2) gebräuchlich sind, nämlich die Erstere unter der eigenen Benennung Quartseptimenakkord; die Letztere aber wird gewöhnlich ein Sekundquintenakkord genannt. Durch das Weglassen der Terz und Septime erhält man den Akkord bey h), welcher aus der Undecime, (Quarte,) None und Quinte besteht, und unter der Benennung Quartnonenakkord bekannt ist; eigentlich aber sollte er Undecimennonenakkord heißen. Bey i) entsteht, durch das Weglassen der Terz und Quinte, ein sehr ge-

Hiervon näher unterrichtet seyn will, den verweise ich unter andern auf Marpurgs Anmerkungen zu Sorgens Comp. harm. Seite 5, 13. u. a. m. Aus welchen Gründen aber Marpurg bey dem Nonenakkorde ꝛc. unten, und nicht, wie bey dem Septimenakkorde, oben eine Terz hinzufügt, darüber muß man vorzüglich den fünften Band der historisch-kritischen Beyträge nachlesen.

Digitized by Google

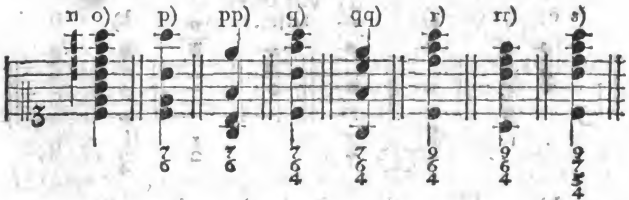
gewöhnlicher Akkord, welcher (ſtatt der ihm zukommenden weitläuftigen Benennung Undecimennonenſeptimenakkord) von Einigen, z. B. von Bach ꝛc. etwas unbeſtimmt der Akkord der großen Septime genannt wird. Läßt man die Terz und None aus dem vollſtändigen Undecimenakkorde weg, ſo bleibt der bey k) bemerkte Akkord übrig, von welchem, vorzüglich auf der Dominante kk), die Verſetzungen bey 1) 2) und 3) brauchbar ſind. Den Letztern dieſer drey Akkorde findet man in verſchiedenen Lehrbüchern unter der eigenen Benennung Sekundquartquintenakkord. Der aus dem vollſtändigen Undecimenakkorde entſprungene Akkord bey l), ohne Septime und None, iſt zwar an ſich nicht wohl zu gebrauchen; aber durch die erſte Verſetzung deſſelben erhält man einen Akkord, welcher unter der Benennung Nonſerzenakkord (Septnonenakkord) vorkommt ll). Noch entſpringt aus dem vollſtändigen Undecimenakkorde, durch das Weglaſſen der Terz allein, der bey m) enthaltene fünfſtimmige Akkord, den Marpurg einen Quartnonenakkord mit der Septime und Quinte nennt. Jedoch wird in dem Handbuche ꝛc. ganz richtig angemerkt, daß auch dieſe Quarte eigentlich eine Undecime ſey.



Der Terzdecimenakkord entſteht durch das Hinzufügen einer Septime, (Quinte und Terz) unter den Septimenakkord n) o). Vollſtändig, nämlich ſiebenſtimmig p), erklärt ihn Marpurg für ganz unbrauchbar; man läßt daher auch hier-

hierbey verschiedene Intervalle weg. Die in der Ausübung gebräuchlichen Akkorde, welche auf dem Terzdecimenakkorde beruhen, habe ich bey p) q) r) und s) bemerkt. Der so genannte Septimenakkord (eigentlich aber Terzdecimenseptimenakkord) bey p) kommt gewöhnlich nur auf der Dominante, vor pp). So auch der bey q) enthaltene Sexquartseptimenakkord qq), der nach seinen Bestandtheilen ein Terzdecimennonenseptimenakkord heißen sollte. Nur der Nonquartsextenakkord bey r) — welcher aber eigentlich aus der Terzdecime, Undecime und None besteht — wird gemeiniglich auf der sechsten Stufe rr), oder in der weichen Tonart auf der Tonica selbst gebraucht. Auch der fünfstimmige Terzdecimenakkord (Terzdecimenundecimennonenseptimenakkord *) bey s) kommt am gewöhnlichsten in der weichen Tonart, und zwar auf der Tonica und Dominante vor. —

Einige ohnehin weniger gebräuchliche Versetzungen des einen oder des andern Akkordes muß ich der Kürze wegen übergehen. Bloß dies erinnere ich noch, daß Marpurg sich zur Bezeichnung der Undecime und Terzdecime, statt 11 und 13, nur der einfachen Ziffern 4 und 6 bedient, weil er die Letztern für leichter zu übersehen hält.



Dieses System, von welchem ich hier gleichsam den Grundriß mitgetheilt habe, verdient von Jedem, der sich gründliche, und nicht bloß einseitige, Kenntnisse der Harmonie erwerben will, sorgfältig studirt zu werden. Ich würde es selbst in diesem Lehrbuche durchgängig zum Grunde gelegt haben, wenn ich nicht zunächst für angehende Generalbaßspieler schriebe. — Ueberdies dürfte auch die verschiedene Fortschreitung ꝛc. gewisser Vorhalte, die nun einmalgebräuchlich, und zum Theil bereits von Bach aufgenommen worden sind, aus diesem Systeme wohl nicht in jedem Falle zu bestimmen seyn.

Noch

*) Diese zwar richtige, aber freylich nicht kurze, Benennung findet man wirklich in einigen Lehrbüchern.

Digitized by Google

Noch würde ich hier das eine oder das andere neuere System der Hauptsache nach anzeigen, wenn dies ohne gar zu große Unvollständigkeit auf wenigen Seiten möglich wäre. Nur das kann ich nicht unbemerkt lassen, daß einige Systematiker so wohl die fünf- sechs- und siebenstimmigen Akkorde, als auch die möglichen Versetzungen derselben, nach allen ihren Bestandtheilen, mithin den Terzdecimenakkord, wie oben bey o), siebenstimmig ꝛc. für brauchbar erklären.

§. 97.

In folgender Tabelle findet der Lernende, wie die gewöhnlichsten Akkorde angedeutet werden, oder vielmehr was man zu diesen oder jenen vorgeschriebenen Ziffern, vorzüglich bey vier- und fünfstimmiger Begleitung, noch überdies zu greifen hat. Die Akkorde, welche vollständig bezeichnet werden, und wo also bey dem Generalbaßspielen nur die bemerkten Intervalle zu greifen sind, übergehe ich. Dagegen werden die gegebenen Winke in Absicht auf die drey- und fünfstimmige Begleitung dem Anfänger hoffentlich willkommen seyn. Ob aber z. B. zu ♯ oder ♭ (bey vierstimmiger Begleitung) ♮ oder die doppelte Quinte, desgl. zur 7 die Quinte und Terz, oder ♮ gegriffen werden müsse; ob die Ziffer 7, bey $\frac{7}{4}$ unter g), die aufwärts fortschreitende große, oder die abwärts aufzulösende kleine Septime bezeichne, und ob im letztern Falle die Quinte oder die Oktave dazu erfordert werde; ob im fünfstimmigen Satze beym Quintsextenakkorde die Oktave statt finde, oder ob man dafür die Terz, auch wohl die Sexte zu verdoppeln habe ꝛc. das hängt von den jedesmaligen Umständen ab, und kann also in einer Tabelle nicht bestimmt angegeben werden. So oft es jedoch der Raum verstattete, habe ich in zweifelhaften Fällen auf denjenigen Paragraphen verwiesen, welcher ausführlicher davon handelt.

§. 98.

Der harmonische Dreyklang (konsonirende Hauptakkord) wird über Noten, die nicht durchgehen, oft gar nicht, oder wie bey a) c) e) und h) angedeutet.

Tabel-

Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen.

Zu den Signaturen:	wird gegriffen: *)	dreystimmig:	fünfstimmig:
a) # oder erhöhend ♯	$\frac{8}{5}$ oder $\frac{5}{5}$ **) §. 100. 101.	5 oder 8 §. 103.	$\frac{8}{5}$ oder $\frac{8}{5}$ §. 104.
b oder ernied. ♭	$\frac{8}{5}$ od. $\frac{5}{5}$, desgl. $\frac{5}{3}$	5 oder 8	$\frac{8}{5}$ $\frac{8}{3}$ od. $\frac{8}{5}$
$\frac{3}{1}$ siehe unten	bey c).		
b) 2	$\frac{6}{4}$	4 selten 6 §. 163.	$\frac{6}{4}$ od. $\frac{6}{4}$ ebend.
2b oder ernied. 2♭ / 2# oder erhöh. 2♯	§. 161.	der vorher geh. Akkord.	
$\frac{4}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{2}$ ♭ ♯ ♮ ꝛc.	6 ebend.	— (d. h. weiter nichts)	$\frac{6}{2}$ od. $\frac{6}{4}$ §. 163.
$\frac{4}{2}$	nichts, allenfalls 8 §. 164.	—	§. 164.
$\frac{3}{2}$	5	—	$\frac{5}{3}$
$\frac{5}{2}$	5 oder 2 §. 214.	—	$\frac{5}{2}$
c) 3, #3, b3, ♮3	eben so, wie	oben bey	a)
$\frac{3}{1}$	nichts, allenfalls 8 §. 103.	—	nichts, allenfalls $\frac{8}{5}$
$\frac{4}{3}$ $\frac{♯}{♭}$, $\frac{4}{♮}$ ꝛc.	6	§. 157.	$\frac{6}{4}$
$\frac{5}{3}$ od. $\frac{5}{♯}$, $\frac{5}{♮}$, $\frac{5}{♭}$ ꝛc.	eben so, wie	oben bey	a)
$\frac{6}{3}$, $\frac{7}{3}$, $\frac{8}{3}$, $\frac{9}{3}$, siehe unten	bey f) g) h)	und i)	

Ta-

*) Es versteht sich, daß jedesmal noch der Baß hinzukommt.

**) Das heißt: die Quinte doppelt; es sey nun nach Beschaffenheit der Lage in der Entfernung einer Oktave, oder im Einklange. So auch bey den übrigen doppelt angezeigten Intervallen. Stehen aber in einer Generalbaßstimme zwey Ziffern über einer Note neben einander, so muß man sich in zwey verschiedenen Fächern Raths erholen. Bey 4 3 sieht man also zuerst unter d) nach, was zur Quarte, und sodann auch unter c), was zur Terz gehört u. s. w.

Digitized by Google

Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen.

Zu den Signaturen:	wird gegriffen:	dreystimmig:	fünfstimmig:
4 (3) desgl. 4♭ oder ernied. 4♯	8/5 oder 5/5 §. 170.	5	8/5 oder 8/5
5/4 (♯) (♭) ꝛc.	der vorherge-	hende	Akkord.
d) 4♮ oder erhöh. 4♯ desgl. #4	6 wie oben	bey	b)
6/4, 6♮/4, 6♭/4, 6♯/4	8 oder 4, auch 6 §. 119.	——	8/6 oder 8/4 §. 122.
7/4, 9/4	siehe bey	g) und	i)
e) 5, 5♮, 5♭ oder 5♯ (oder 5/3, ♯, ♮, ♭ ꝛc.)	wenn die reine Quin	te dadurch	bezeich-
	net wird, wie bey	a)	
5 oder erhöh. 5♯ (als übermäß. Quinte)	8/3 oder 3/3 §. 130.	3	8/3 oder 8/3
5♭ oder 5♯	8/3 oder 3/3 §. 125.	3	8/3
5♭ *) oder 5♯	6/3	6 §. 152.	8/6/3 oder 6/3 §. 152.
6/5♭, 6/5♯, 6/5			
(der vorige Akkord.)	folglich 3	——	8/3 oder 3/3
f) 6, 6♮, 6♯, 6♭ (vgl. 6/♭, 6/♯, 6/♮, #6, ♭6)	6/3, 3/3 oder 8/3 §. 111.	3	8/6/3 oder 6/3 §. 114.
6/5, 6/5, 6/5♯, 6/5♭ } 6/5, 6♭/5, 6♯/5 ꝛc. }	3	——	8/3 oder 6/3 §. 152.

Tabelle

*) Vorausgesetzt, daß dadurch eine falsche Quinte, und nicht der vorhergehende mit einem Bogen bemerkte verminderte Dreyklang, sondern der Quintsextenakkord bezeichnet werde.

Digitized by Google

Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen.

	Zu den Signaturen:	wird gegriffen:	dreystimmig:	fünfstimmig:
	7, ♭7, ♮7 (od. 7 7 7 7 3,♯,♭,♮ dgl. 7 5)	6 4 3, 8 3 oder 3 3 §. 142. ff.	3 oder 5 §. 146.	8 3 oder 5 3 ebend.
g)	7 2, 7 2, ♮7 2	4	——	5 4 oder 6 4 §. 207.
	7 4, ♭7 4, od. ern. ♮7 4	5 oder 8 §. 181. 187.	——	8 5
	7*) 4, (♮7 4, 7 4)	2 §. 206.	——	5 2 oder 6 2 §. 207.
	7 6	3	——	8 3
	9 7 siehe unten	bey i)		
	8 6	4 oder 3 §. 114. 115. und 122.	——	8 4 oder 8 3 ebend.
h)	♭8 6, ♮8 6 erniedr.	allenfalls 3 §. 201.	——	allenfalls 3
	8 3	5	wie bey	a)
	9 (9 8)	6 4	8	8 5 oder 5 3 §. 169.
i)	9 9 9 9 3, ♯, ♭, ♮	5	——	8 5 oder 5 5
	9 4 (9 4 8 3)	9	——	8 5 oder 5 5 §. 196.
	9 6	3	——	6 3 oder 8 3 §. 175.
	9 7 (9 7 8 5)	3	——	5 3

Die Bedeutung folgender Zeichen, Ziffern und Ausdrücke ist in den hier angezeigten Paragraphen erklärt worden:

— und = oder ≡ §. 34. und §. 50. ⁄ §. 35. ⌒ §. 36.
3 3 3 3 ꝛc. 104 d). 3 3 3 3 3 ebend. f). 8 8 8 8 ꝛc. §. 37.
10. 11. §. 24. all' unis. oder all' ott. desgl. t. f. §. 37. o §. 38.

Prakti-

*) Wenn nämlich durch 7 ꝛc. die aufwärts fortschreitende große Septime bezeichnet wird.

Digitized by Google

Praktischer Unterricht im Generalbaßspielen.

Drittes Kapitel.

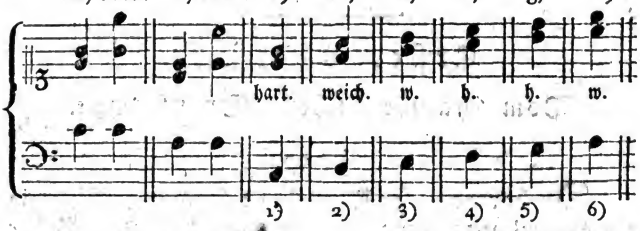
Erster Abschnitt.

Vom harmonischen Dreyklange.

§. 99.

Der **harmonische Dreyklang** (auch nur schlechthin der **Dreyklang**, oder vorzugsweise der **Akkord**, z. B. der Akkord C ꝛc. desgl. der **konsonirende Hauptakkord**, trias harmonica u. s. w.) ist ein dreystimmiger Grund- oder Stammakkord, zu welchem außer dem Grundtone (Hauptklange) noch die große oder die kleine Terz und die reine Quinte gehört. Ist die Terz **groß**, wie in den Beyspielen a) c) f) und g), so heißt der Dreyklang **hart**, (dur oder **groß**;) da hingegen ein Dreyklang mit der kleinen Terz **weich** (moll oder **klein**) genannt wird b) d) e) und h). Beyde Arten des harmonischen Dreyklanges sind zwar völlig konsonirend oder beruhigend, und werden daher nicht nur gemeiniglich zu Anfange, sondern auch hauptsächlich bey dem wirklichen Schlusse eines Tonstückes gebraucht. Weil aber die große Terz eine vollkommnere Konsonanz ist, als die kleine, (S. 20. 24.) so hat in dieser Hinsicht der harte Dreyklang vor dem weichen doch einen merklichen Vorzug. Ob aber der Generalbaßspieler bey dem Dreyklange die große oder die kleine Terz greifen soll, dies wird durch die jedesmalige Vorzeichnung bestimmt. So hätte man z. B. in C dur die unten bey 1) bis 6) bemerkten harten und weichen Dreyklänge, in einem Tonstücke aus D dur aber, der Vorzeichnung gemäß, zu den Grundtönen D, G und

A die große, zu E, Fis und H hingegen die kleine Terz zu greifen. Soll der Generalbaßspieler hiervon abweichen, so wird dies durch ein beygefügtes Versetzungszeichen angedeutet. (§. 102.)



Anm. Da es bey dem Generalbaßspielen sehr nöthig ist, den Sitz eines jeden Akkordes zu wissen, so will ich hier die Bedeutung dieses, in der Folge häufig vorkommenden, Kunstausdruckes ein- für allemal erklären, und die Anwendung davon sogleich auf den harmonischen Dreyklang machen.

Man sagt von einem Akkorde, er habe seinen Sitz auf dieser oder jener Stufe der jedesmaligen Tonleiter, wenn er darauf am öftersten vorkommt, oder doch zu der Baßnote auf derselben Stufe statt finden kann. Mit dem harmonischen Dreyklange ist dies der Fall auf den sechs ersten Stufen der harten Tonleiter. Aus den obigen, unter dem Basse mit Nummern bemerkten, Beyspielen erhellet nämlich, daß in der hier angenommenen Tonleiter von C dur der harte Dreyklang nicht nur hauptsächlich auf der ersten, sondern außerdem auch noch auf der vierten und fünften Stufe, der weiche Dreyklang hingegen auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe statt finden kann *). Dies gilt auch von jeder andern harten Tonart, welche in einem Tonstücke zum Grunde liegt, oder worein auch nur ausgewichen worden ist. Mithin könnte in G dur über G, C und D ein harter, über A, H und E aber ein weicher Dreyklang vorkommen. Auf der einzigen sieben-

*) Nur freylich nicht gerade so stufenweise der Reihe nach, wie oben bey c) d) e) u. s. w. Uebrigens muß man nicht glauben, daß auf jeder Stufe ausschließend nur ein einziger Akkord seinen Sitz habe. Denn da schon durch den Dreyklang allein alle Stufen besetzt werden können, wo sollten die noch übrigen Akkorde bleiben!

Digitized by Google

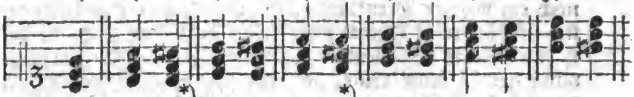
siebenten Stufe der Durtonleiter findet weder ein harter, noch ein weicher Dreyklang statt, weil dazu die unumgänglich nöthige reine Quinte fehlt *). In C dur z. B. ist die siebente Stufe H; allein zu diesem H giebt es der Vorzeichnung gemäß keine reine, sondern nur eine falsche Quinte, nämlich f. Nähme man aber zu dem Grundtone H die reine Quinte fis, so bliebe die Modulation nicht mehr in C dur. (Von bloß durchgehenden Tönen ꝛc. ist hier nicht die Rede.) Aus gleichem Grunde kann auch der harte Dreyklang nur auf den genannten drey Stufen, nämlich in C dur auf C, F und G angebracht werden; denn auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe würde man keine, zu dem harten Dreyklange erforderliche, große Terz haben, die von D nicht f, sondern fis heißen müßte u. s. w. Eben so findet auf der ersten Stufe (C) kein weicher Dreyklang statt, weil dazu die kleine Terz (es) nicht vorhanden ist. Uebrigens wird dadurch, daß in einem Tonstücke aus C dur z. B. der harte Dreyklang G vorkommt, noch nicht in G dur ausgewichen. Denn sollte dies wirklich geschehen, so müßte — wenige Fälle ausgenommen — ein Merkmal der Ausweichung, nämlich der Leitton fis, voraus gehen. (§. 19.)

In der weichen Tonleiter kann auf den meisten Stufen sogar mehr als Eine Art von Dreyklängen vorkommen. Hiervon liegt der Grund in den bekannten Abweichungen auf der sechsten und siebenten Stufe der weichen Tonleiter. Je nachdem man nämlich bey dem Aufsteigen derselben die große oder die kleine Sexte und Septime, folglich in A moll fis und gis, oder bloß f und g annimmt: je nachdem finden nicht nur auf diesen beyden, sondern auch auf den mehresten übrigen Stufen zwey verschiedene, zum Theil noch nicht hierher gehörige, Dreyklänge statt; wie ich dies unten bey i) k) ꝛc. gezeigt habe. Nur auf der Tonica selbst kann kein anderer als der weiche Dreyklang vorkommen, weil so wohl die dazu erforderliche kleine Terz, als auch die reine Quinte auf jeden Fall unverändert bleibt, so lange nämlich nicht in einen andern Ton ausgewichen wird. Ob übrigens die große Sexte, z. B. in A moll das fis ꝛc. wirklich in die weiche Tonleiter gehöre, das dürfte wohl Mancher bezweifeln. Nur ist hier nicht der Ort dazu, dies genauer zu untersuchen.

i)

*) Daß aber auf dieser Stufe ein verminderter Dreyklang stehen kann, wird weiter unten gezeigt werden. (§. 124. 127.)

Digitized by Google



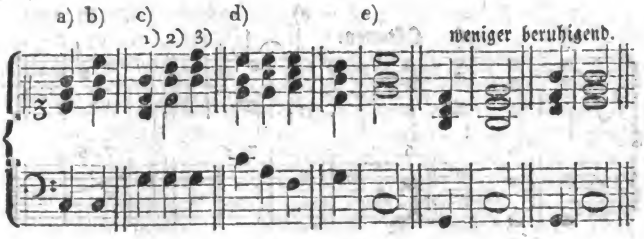
Erste Stufe; zweyte; dritte; vierte; fünfte; sechste; siebente.

§. 100.

Soll der Dreyklang vierstimmig gemacht werden, so verdoppelt man am besten den Grundton selbst. (§. 64.) Dies kann entweder durch die zunächst liegende Oktave desselben, wie bey a), oder durch eine noch weiter davon entfernte geschehen b). Uebrigens hängt es von den Umständen ab, und läßt sich daher im Allgemeinen nicht bestimmen, ob man bey dem Dreyklange, so wie bey den mehresten übrigen Akkorden, das eine oder das andere Intervall in der Oberstimme zu greifen habe; denn jede der bey c) angezeigten drey Hauptlagen ist zwar brauchbar, aber größtentheils nicht willkührlich. So kommt unter andern in dem Beyspiele d) — weil nach §. 73. Sprünge so viel als möglich vermieden, und die schon vorhandenen Töne in denselben Stimmen beybehalten werden müssen — bey jedem Dreyklange nothwendig ein anderes Intervall oben zu liegen. Daß man aber, besonders auf einem guten Taktheile, die Oktave nicht gern in der Oberstimme nimmt, dies ist bereits §. 75. erinnert worden. Nur bey dem Schlusse eines Tonstückes (oder einer Periode) suche man die Oktave in der Oberstimme zu bekommen e), weil durch diese Lage der Tonschluß am merklichsten, und folglich der Endzweck des Komponisten hierbey um so viel mehr erreicht wird. Sollte aber bey einem Tonschlusse ꝛc. die Oktave nicht auf eine gute Art in der Oberstimme zu bekommen seyn, so hüte man sich in diesem Falle vorzüglich vor einer zu hohen Lage. (§. 77.)

a)

*) Diese Dreyklänge werden wirklich von einem oder dem andern sehr bekannten Tonsetzer öfter unmittelbar vor dem Schlusse in A moll gebraucht.

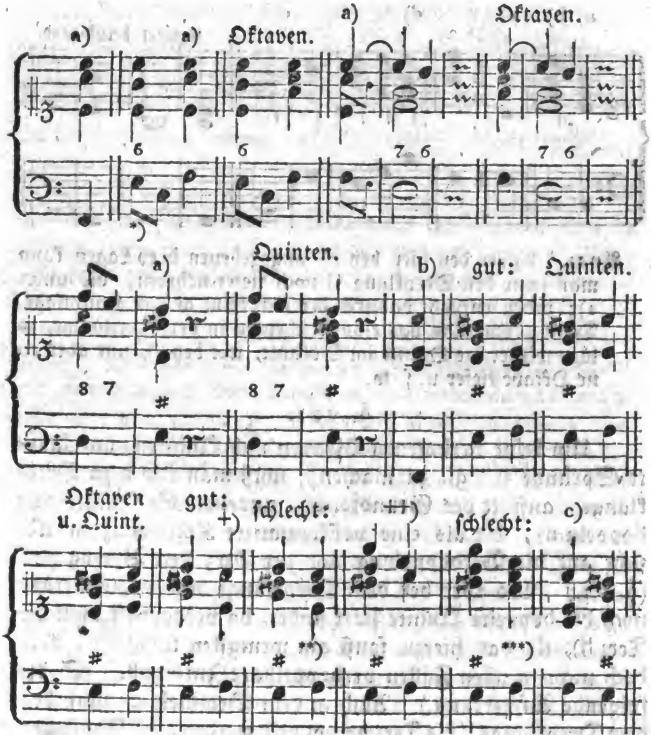


Anm. Außer den hier bey c) angegebenen drey Lagen kann man zwar den Dreyklang G noch tiefer nehmen, als unter 1); indeß entsteht dadurch dennoch keine andere Hauptlage. Denn nähme man das eingestrichene d in der Oberstimme, so läge wieder die Quinte im Diskante, wie bey 3), nur aber eine Oktave tiefer u. s. w.

§. 101.

Um keine verbotenen Oktaven und Quinten, unerlaubte Sprünge u. dgl. zu machen, muß man bey dem Dreyklange, anstatt des Grundtones, zuweilen die Quinte verdoppeln a), die als eine vollkommnere Konsonanz in Absicht auf die Verdoppelung vor der Terz den Vorzug hat. (§. 64.) Wo aber bey dem Dreyklange weder die Oktave noch die doppelte Quinte statt findet, da verdoppelt man die Terz b), als das hierzu sonst am wenigsten taugliche, oder doch nicht in allen Fällen verdoppelbare Intervall. (S. die folgende Anmerkung.) Auch in dem Beyspiele c) muß bey dem Dreyklange F die Terz verdoppelt werden, weil sonst bey dem darauf folgenden Dreyklange E irgend ein größerer oder kleinerer Fehler unvermeidlich wäre. Hiervon wird man sich hoffentlich durch eigene Versuche überzeugen können. Daß aber nach Beschaffenheit der jedesmaligen Lage die Verdoppelung nicht nur in der Entfernung einer Oktave, sondern auch im Einklange geschehen kann, wie bey +) ꝛc. dies ist bereits §. 80. umständlich gezeigt worden, und gilt auch ohne weitere Erinnerung von allen den noch folgenden Akkorden, wenn von der Verdoppelung eines Intervalles die Rede ist.

a)



Anm.

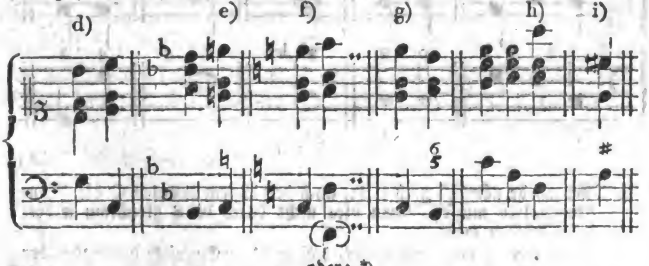
*) Ich habe mich zwar, ſo viel nur immer möglich, in den erläuternden Beyſpielen und in den Uebungsexempeln ꝛc. ſolcher Akkorde und Bezeichnungen enthalten, von welchen noch wenig oder gar nichts geſagt worden iſt; allein ganz konnte ich dies, ohne Zerſtückelung der zuſammen gehörigen Materien, doch nicht vermeiden. Denn es wird hoffentlich Jedem einleuchten, daß ſehr vieles nicht überzeugend erwieſen werden könnte, wenn man ſich jedesmal nur einzig und allein auf den zu erklärenden Akkord ꝛc. einſchränkte. Wer auf eine ihm noch unbekannte Bezeichnung ſtößt, der beliebe deshalb in der S. 144 ff. befindlichen Tabelle nachzuſehen.

**) Ein übermäßiger Sekundenſprung im Alte; auch ſchreitet der Leitton (die große Terz gis) nicht gehörig aufwärts fort.

***) Wie vorher, und noch überdies eine Art von verdeckten Quinten im Diskant und Tenore.

Digitized by Google

Anm. Die natürlich kleine Terz kann bey dem Dreyklange ohne Bedenken verdoppelt werden, wenn nämlich dadurch sonst keine Fehler, z. B. offenbare Oktaven und Quinten, unerlaubte Sprünge ꝛc. entstehen. Nur die Verdoppelung der großen, besonders der zufällig erhöheten, Terz findet nicht immer statt, theils weil diese Terz an sich ziemlich scharf (durchstechend) ist, theils aber auch deswegen, weil sie bey dem Dreyklange ꝛc. auf der Dominante als Leitton in beyden Stimmen aufwärts fortschreiten müßte (§. 66.); folglich würden Oktaven gewissermaßen nothwendig, wie in den nachstehenden Beyspielen d) und e). Nächstdem verdoppelt man auch bey dem Dreyklange auf der ersten Stufe der harten Tonleiter die große Terz alsdann nicht gern, wenn nachher der Dreyklang auf der vierten Stufe folgt, wie bey f); weil nämlich in diesem Falle die gedachte große Terz ebenfalls als eine Art von Leitton zu betrachten ist. In dem Beyspiele g) hingegen folgt im Basse nicht die vierte Stufe mit dem Dreyklange, daher wäre hierbey wenigstens in so fern (vergl. mit §. 64.) nichts gegen die Verdoppelung der großen Terz einzuwenden. Auch bey dem Dreyklange auf der jedesmaligen vierten Stufe der harten Tonleiter, wie bey h), ist die doppelte große Terz zulässig; denn auf dieser Stufe kann sie niemals ein Leitton seyn. Uebrigens darf zwar ein zufällig erhöhetes Intervall — wie die Terz in dem Beyspiele e), auch auf Klavierinstrumenten entweder gar nicht, oder nur im äußersten Nothfalle, auf zwey verschiedenen (um eine Oktave von einander entfernten) Tasten verdoppelt werden; indeß erlauben Einige in solchen Fällen doch dem Generalbaßspieler allenfalls die Verdoppelung im Einklange, wie bey i),

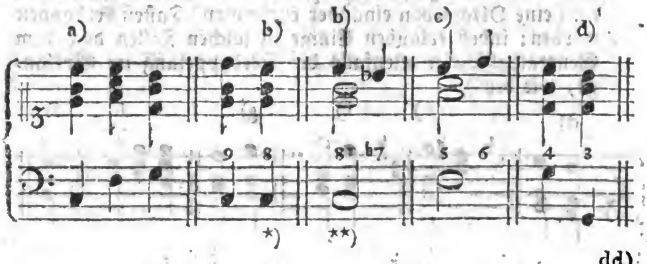


*) Denn auch das tiefere F gilt in der Tonleiter von C für die vierte Stufe u. dgl. m.

Digitized by Google

§. 102.

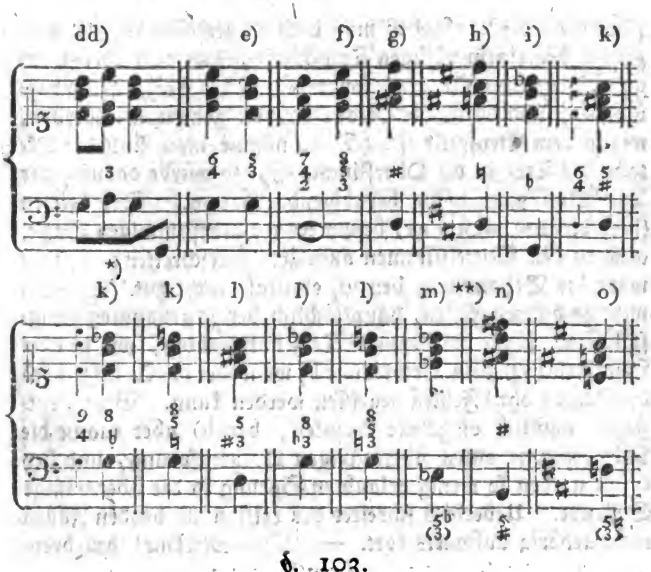
Zu jeder nicht durchgehenden Note (§. 49. 81. f.) wird zwar von selbst (auch ohne Andeutung) der Dreyklang gegriffen a); jedoch pflegt man ihn aus gewissen Ursachen zuweilen durch die einzelnen Ziffern 8, 5 oder 3, wie bey b) c) und d), auch wohl durch zwey e) oder alle drey Ziffern f) zu bezeichnen. Ein Versetzungszeichen allein, wodurch eine nicht in der Vorzeichnung enthaltene (zufällig große oder kleine) Terz bestimmt wird, hat die nämliche Bedeutung. Folglich greift man bey g) den harten, bey h) aber den weichen Dreyklang D u. s. w. wie dies die beygefügte Begleitung zeigt. In verschiedenen Fällen wird, außer dem Versetzungszeichen, noch eine oder die andere Ziffer zur Andeutung des Dreyklanges erfordert k). Einige pflegen sich dafür der etwas umständlichen und mühsamer zu übersehenden Bezeichnungen bey l) zu bedienen. (§. 26.) Da die reine Quinte, nach §. 99. unabänderlich zum harmonischen Dreyklange gehört, so muß sie auch alsdann dazu genommen werden, wenn sie zufällig (nicht mit unter der jedesmaligen Vorzeichnung begriffen) ist, wie bey m) n) und o).



*) Man würde nämlich nach §. 31. auch bey diesem zweyten C die None beybehalten müssen, wenn dies nicht durch die 8 gleichsam widerrufen worden wäre.

**) Durch diese 8 wird angedeutet, daß mit dem Eintritte des Basses der Dreyklang, folglich die Septime erst in der zweyten Hälfte der vorgeschriebenen halben Taktnote, angegeben werden soll. Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf die übrigen Beyspiele von dieser Art machen.

Digitized by Google



§. 103.

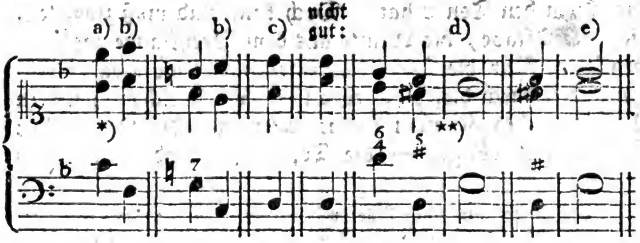
Soll die Begleitung nur dreystimmig seyn, so läßt man bey dem Dreyklange am zweckmäßigsten die Oktave weg a), weil z. E. bey dem Dreyklange C der Baß ohnedies schon den Ton c hat. Doch kann und muß zuweilen, statt der Oktave, die Quinte aus dem Dreyklange wegbleiben b). Nur die Terz sollte eigentlich niemals dabey fehlen, weil durch dieses Intervall — vor welchem sonst in Ansehung des Konsonirens ꝛc. allerdings die Quinte den Vorzug hat (§. 9.) — die Tonart (hart oder weich) bestimmt

*) In Ermangelung einer Ziffer würde man diese, auf ein schlechtes Taktglied fallende, Note nur für durchgehend halten; da aber der Dreyklang dazu angegeben werden soll, so mußte dies durch die 3 (oder an deren Stelle durch eine 5, 8 ꝛc.) ausdrücklich angedeutet werden.

**) Einige bedienen sich in gewissen Fällen der unter den Baßnoten bemerkten Bezifferung. Man verwechsele die bey n) durch + bezeichnete reine Quinte nicht mit der übermäßigen (s. 130.) u. s. w.

Digitized by Google

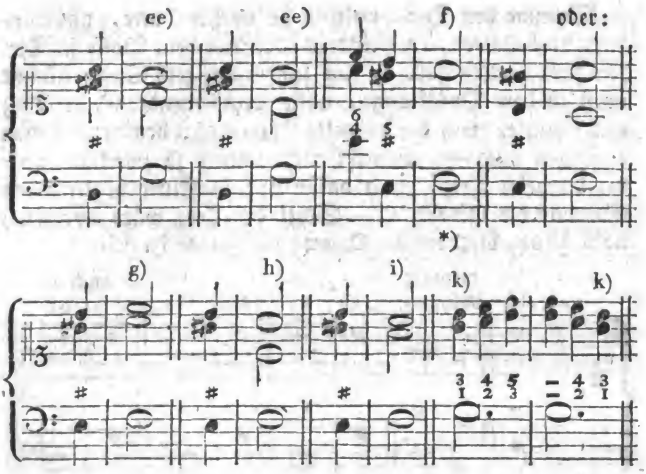
ſtimmt wird c). Indeß muß doch in gewiſſen Lagen, vorzüglich bey einem völligen Tonſchluſſe, aus dem Dreyklange nicht nur die Quinte, ſondern auch die Terz, ganz wegbleiben, und dafür die Oktave doppelt genommen werden, wie in dem Beyſpiele d). Denn nähme man ſtatt der Oktave die Terz in der Oberſtimme e), ſo würde dadurch der Tonſchluß nicht völlig beruhigend. (§. 100.) Der Leitton (hier das fis) muß aber, beſonders im dreyſtimmigen Satze, auch in den Mittelſtimmen aufwärts fortſchreiten; mithin wäre die Behandlung bey ee) ebenfalls nicht gut. Dagegen wird in andern Fällen, hauptſächlich bey ſo genannten Trugſchlüſſen, ſogar die doppelte Terz nothwendig, wie in dem Beyſpiele f) zu dem Dreyklange F, wo weder die Quinte, noch die Oktave ohne Fehler gegriffen werden kann. Bey g) entſtehen nämlich offenbare Quinten; bey h) aber macht die Mittelſtimme einen übermäßigen Quintenſprung, und bey i) einen eben ſo wenig erlaubten Sprung in die übermäßige Sekunde. Ueberdies ſchreitet der Leitton in beyden Fällen nicht gehörig aufwärts fort. — Das Merkmal der dreyſtimmigen Begleitung iſt mehrentheils ein beygefügtes piano. Außerdem begleitet man auch den durch $\frac{3}{1}$ bezeichneten Dreyklang, vor und nach $\frac{4}{2}$, größtentheils nur dreyſtimmig k).



*) S. §. 66. und §. 71. Das e iſt nämlich in der hier angenommenen Tonleiter von F der Leitton.

**) Die verdeckten Oktaven, in der Mittelſtimme gegen den Baß, ſind hierbey unvermeidlich, und auch nicht auffallend. (§. 62. Anm. 1.).

Digitized by Google



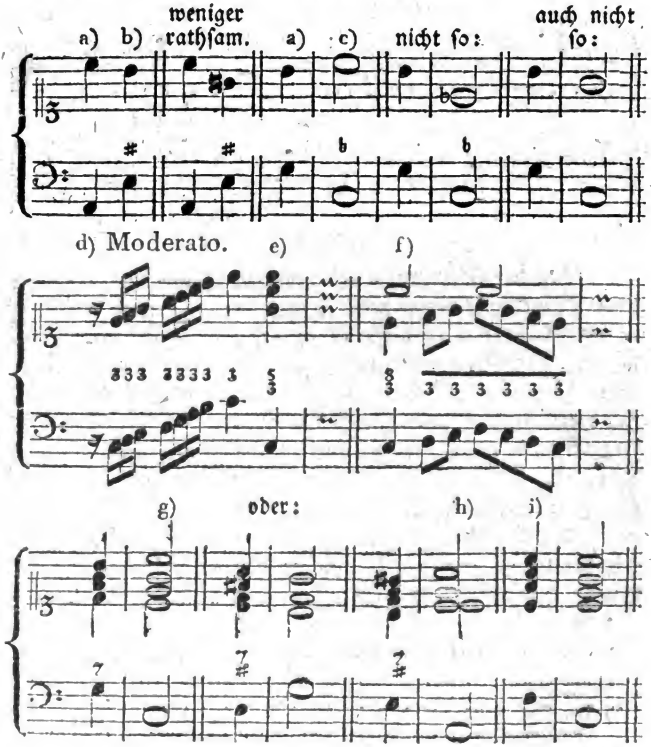
§. 104.

Bey der ſeltenern zweyſtimmigen Begleitung wird zu dem Dreyklange außer dem Grundtone bloß noch die Terz erfordert a); nur iſt dieſes Intervall, ohne größere Freyheiten, Sprünge oder andere fehlerhafte Fortſchreitungen, nicht immer zu haben. Man wählt in ſolchen Fällen dafür die Quinte b), oder nach Umſtänden auch die Oktave c). Jedoch wird durch die mehrmals wiederholte Ziffer 3 angedeutet, daß der Generalbaßſpieler zu jeder damit bemerkten (gemeiniglich ſtufenweiſe fortſchreitenden, kurzen) Baßnote bloß die Terz greifen ſolle d). In dieſem Beyſpiele hat man alſo erſt bey e) wieder den vollſtändigen Dreyklang C dur anzugeben. — Eine jetzt in mehreren Gegenden ebenfalls ziemlich gewöhnliche Bezeichnungsart iſt die bey f). Es wird nämlich dadurch angedeutet, daß Eine

*) Der Baß ſollte nach dem E eigentlich in das A fortſchreiten; weil man aber durch das dafür eintretende F in ſeiner Erwartung getäuſcht wird, ſo heißt eine ſolche Wendung in der Kunſtſprache ein Trugſchluß. (Cadenza d'inganno.)

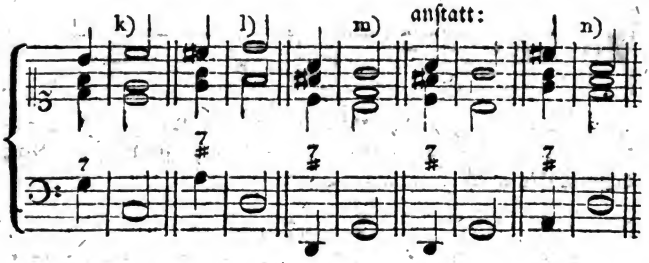
Digitized by Google

ne Stimme den Ton, welchen sie vorher hatte, unverändert beybehalten, die Andere aber mit dem Basse in Terzen fortschreiten soll. Im fünfstimmigen Satze nimmt man zu dem Dreyklange, außer dem Grundtone, der Terz und Quinte, noch die doppelte Oktave g); bey Tonschlüssen allenfalls auch — wiewohl nicht immer so zweckmäßig — die doppelte Terz, und dafür nur in Einer begleitenden Stimme die Oktave h). Statt der Terz wäre übrigens, nach §. 64, die doppelte Quinte rathsamer i).



Anm.

Anm. Daß man, selbst bey vierstimmiger Begleitung, in gewissen Fällen aus dem Dreyklange die Quinte weglassen, und dafür die Oktave oder allenfalls die Terz verdoppeln müsse, dies erhellet schon aus den nachstehenden Beyspielen k) und l). In diese Nothwendigkeit wird man sehr oft gesetzt, vorzüglich aber bey Tonschlüssen, und zwar des Leittones und der abwärts aufzulösenden Septime wegen. (§. 137.) Jedoch erlauben Einige auch die Fortschreitung bey m), wenn nämlich der Leitton nur in einer Mittelstimme liegt. Aber nicht wohl, oder doch nur im äußersten Nothfalle, zu entschuldigen wäre die Behandlung des Leittones bey n). (§. 71.)



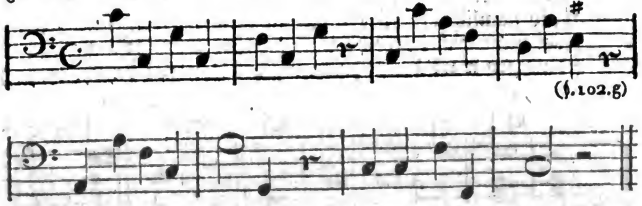
§. 105.

Da man bey einer Folge von Dreyklängen sehr leicht Oktaven und Quinten machen kann, so will ich in dieser Rücksicht hier noch einen Wink zur Warnung geben. Offenbare Oktaven und Quinten schleichen sich ins besondere leicht bey stufenweise folgenden Grundnoten ein, da hingegen bey springendem Basse häufig verdeckte Oktaven und Quinten entstehen. Man sey daher, hauptsächlich bey Dreyklängen, gegen die gedachten Fehler auf seiner Hut, und suche ihnen durch die Gegenbewegung auszuweichen. (§. 43. und 55.)

§. 106.

Die nachstehenden, bloß zum Aufsuchen harmonischer Dreyklänge bestimmten, Takte ohne beygefügte Begleitung

tung kann auch sogar der noch ganz Ungeübte nicht schwer finden. Eine Erklärung darüber ist, dünkt mich, fast überflüssig. Denn werden nur Sprünge vermieden, und die jedesmal schon vorhandenen Töne in denselben Stimmen beybehalten, so sind übrigens Fehler jeder Art beynahe nicht möglich.

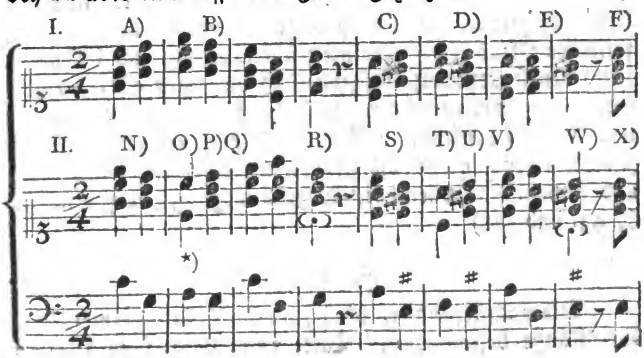


(§. 102. g)

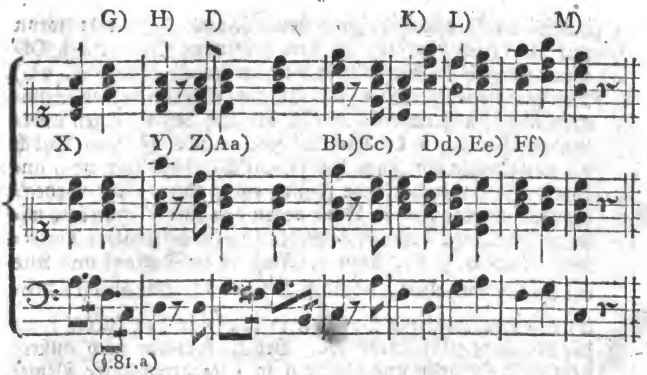
(Damit der angehende Generalbaßspieler die Dreyklänge nicht bloß in C dur finden lerne, so versetze man diese Takte auch in andere Töne.)

§. 107.

Uebungsexempel zum harmonischen Dreyklange. (Ich füge bey I. zur Warnung, oder vielmehr um verschiedene Fehler einleuchtender zeigen zu können, eine äußerst schlechte, bey II. aber eine bessere Begleitung hinzu.)



G)



(§. 81. a)

Wenn dieses kurze Uebungsexempel kritisch durchgegangen worden ist, so lasse man es auch in einer andern (tiefern) Lage spielen; denn nur bey wenigen von den übrigen Akkorden findet sich so häufig Gelegenheit zu Oktaven und Quinten ꝛc. als bey dem harmonischen Dreyklange und bey dem Sextenakkorde. Ich rathe daher, vorzüglich auf die erforderliche Behandlung des harmonischen Dreyklanges — wodurch gewissermaßen der Grund zu einer richtigen Begleitung gelegt wird — den möglichsten Fleiß zu verwenden, und ja nicht etwa diesen ersten Akkord nur so obenhin durchzunehmen.

Hier noch einige Anmerkungen über die hinzugefügte Begleitung. Bey A) liegt in der Fortschreitung des Altes und Tenores eine Art von Querstand. (§. 54.) Eben so bey C). *) Die offenbaren Oktaven und Quinten in den beyden ersten Takten, desgl. Takt 3 und 4, 5 und 6 ꝛc. wird jeder Anfänger, auch ohne Fingerzeig, bemerken und unzulässig finden. Bey B) D) und F) schreitet der Leitton nicht, wie es eigentlich seyn sollte, eine Stufe aufwärts fort. Indeß könnte diese Fortschreitung in einer Mittelstimme bey dem Generalbaß-

*) Damit der Lernende die Fehler oder schlechten Fortschreitungen deutlicher hören könne, muß man ihn diejenigen zwey Stimmen, in welchen die Fehler vorkommen, bey der Prüfung allein (ohne die übrigen Stimmen) spielen lassen.

baßspielen*) allenfalls hingehen. (§. 104. Anm. m); wenn nur nicht noch überdies bey dem folgenden Akkorde die Oktave dadurch in die Oberstimme zu liegen käme. (§. 75.) Der verbotenen Oktaven und Quinten in den übrigen Stimmen nicht zu gedenken, macht der Alt bey E) einen unerlaubten Sprung in die übermäßige Sekunde. (§. 53.) Durch die unnöthigen Sprünge bey G) und H) sind auch noch andere leicht zu bemerkende Fehler entstanden. Die verdeckten Oktaven bey I) — im Basse gegen den Alt — thun eine widrige Wirkung; denn sie bezeichnen zwey entferntere Tonarten. (§. 55. u. §. 62. Anm. 1., Auch ist im Diskant und Alte ein Triton enthalten, nämlich $\frac{a}{f}\,\frac{h}{g}$. (§. 54.) Die übrigen Fehler und zweckwidrigen Sprünge in den folgenden Takten kann der Lernende selbst entdecken. Bey K) kommen noch außerdem zwey Oktaven und Quinten in entgegengesetzter Bewegung vor, die jedoch im Nothfalle, und vorzüglich bey vielstimmiger Begleitung, hingehen könnten. (§. 61.) Den verdeckten Quinten bey L) — im Diskante gegen den Tenor — kann man ohne größere Fehler nicht ausweichen, folglich wäre der Generalbaßspieler zwar in dieser Rücksicht, nur aber nicht in Ansehung der fehlenden Terz (§. 103.) und der gleich darauf folgenden offenbaren Oktaven und Quinten zu entschuldigen. Bey dem Schlusse ist die Lage, nach §. 77. zu hoch; denn der Diskant dürfte wohl die Hauptstimme — welche man bey dem Begleiten immer voraussetzen muß — um einige Töne übersteigen. Die unrichtige Fortschreitung des Leittones bey M), die Sprünge und die dadurch entstandenen verdeckten Oktaven und Quinten, hätten durch die Gegenbewegung vermieden werden können. Auch bewirkt die Terz in der Oberstimme keinen völlig beruhigenden Tonschluß. (§. 100.)

Die

*) Weil man hierbey die Fortschreitung jeder einzelnen Stimme doch nicht so ganz deutlich bemerkt, als wenn diese beyden Stimmen auf zwey, dem Klange nach sehr verschiedenen, Instrumenten, z. B. auf einer Violine und Hoboe ꝛc. gespielt würden. Oben bey D) erwartet man im Alte nach gis natürlicher Weise a; dieses a folgt, und ohne die sorgfältigste Aufmerksamkeit bemerkt man nicht, daß es durch eine Art von Verwechselung der Auflösung (§. 46.) in die Oberstimme verlegt worden ist. — Indeß widerrathe ich es allerdings auch dem Generalbaßspieler, sich ähnlicher Freyheiten zu bedienen, weil daraus leicht eine dem künftigen Komponisten nachtheilige Gewohnheit entstehen kann. Hier war nur davon die Rede, daß es auch Fortschreitungen giebt, die dem Generalbaßspieler doch noch eher zu verzeihen sind, als dem Tonsetzer. — (§. 53. Anm.)

Digitized by Google

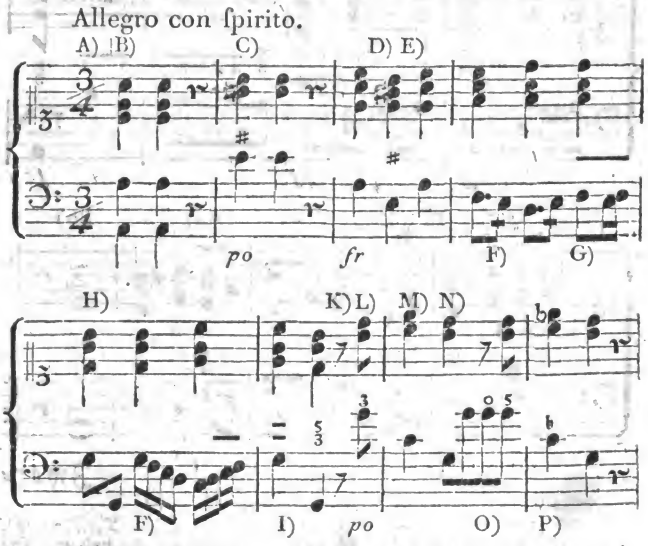
Die Begleitung bey II. ist, einige Kleinigkeiten abgerechnet, durchgängig gut. Den verdeckten Quinten bey N) und S) kann man sogar in den äußersten Stimmen nicht immer bequem ausweichen. (§. 62. Anm. 1.) Bey O) habe ich die kleine Terz (c) deswegen im Einklange verdoppelt, weil das so genannte Semitonium modi oder der vorhergehende Leitton (h) am natürlichsten eine Stufe aufwärts fortschreitet. Indeß könnte man doch im Alte allenfalls auch die Oktave a greifen. (§. 104. Anm. m). Nur die Quinte (e) wäre hierbey in der Oberstimme auf keinen Fall erlaubt, weil dadurch offenbare Quinten entstehen würden. Ist dieser Dreyklang (von A), der beygefügten richtigen Begleitung ungeachtet, hier nicht angenehm; so liegt dies in der unmittelbaren Folge der beyden Akkorde G und A, (§. 15. 16.) und ist demnach nicht die Schuld des Generalbaßspielers. Die verdeckten Quinten bey P) — im Tenore gegen den Diskant — können ohne gleich große Freyheiten, oder vielmehr ohne wirkliche Fehler, nicht vermieden werden. Da man nun von zwey Uebeln billig das kleinere wählt, so ist bey eintretenden Kollisionen auch der Generalbaßspieler verbunden, dies zu thun. Bey Q) und X) werden zwey verdeckte Oktaven nothwendig, wenn anders der Leitton gehörig aufwärts fortschreiten soll. Auch sind diese verborgenen Oktaven (im Basse gegen den Alt) nicht so widrig, wie die oben bey I). (§. 62. Anm. 1. u. §. 71.) Wer Bedenken trägt, sich die verdeckten Quinten zu erlauben, welche bey R) durch die Oktave g (im Tenore gegen den Diskant) entstanden sind, der könnte dafür allenfalls den Leitton h im Einklange verdoppeln. (§. 101. Anm. i). Allein auch selbst in diesem Falle wäre die Fortschreitung der Stimmen nicht völlig rein, weil dabey im Tenore und Basse ein Triton läge. — Durch das eingestrichene d im Tenore, d. h. durch die Verdoppelung der Quinte, entständen bey dem folgenden Akkorde offenbare Quinten. Denn durch die dazwischen eintretende Pause in allen Stimmen zugleich wird hier der Fehler nicht völlig verbessert (§. 56. f), verglichen mit der Note *) Seite 89.) und statt der verdeckten Quinten machte man, außer dem Sprunge, im Tenore gegen den Diskant doch auch noch verdeckte Oktaven. Vermittelst der eingeschlossenen kleinen Note habe ich diese, hierbey nicht zu empfehlende, Verdoppelung der Quinte bemerkt. Bey T) und Bb) kann die große Terz ohne Bedenken verdoppelt werden; denn hier ist sie nicht Leitton. (§. 101. Anm. g) h). Uebrigens gelten bey

T) U) V) und W) unter veränderten Umständen auch die Anmerkungen zu O) P) Q) und R). Bey W) könnte gis im Einklange auf keinen Fall statt finden, weil dadurch, außer der an sich nicht wohl erlaubten Verdoppelung, (§. 101. Anm.) ein Sprung in die übermäßige Sekunde entstände. Ueber die verdeckten Oktaven, welche der Sprung herunter in das eingeschlossene h verursachen würde, habe ich mich bereits oben bey R) erklärt. Gründliche Tonsetzer erlauben sich solche verdeckte Oktaven nur im Nothfalle, wenn sie nämlich dadurch einem größern Fehler ausweichen können. Der Sprung im Diskante bey Y) wird schlechterdings nothwendig, weil man überhaupt (vorzüglich auf einem guten Takttheile) die Oktave nicht gern in der Oberstimme nimmt, (§. 75.) hier aber auch noch ins besondere deswegen, weil durch die stufenweise Fortschreitung des Diskantes, (gegen den Baß,) ziemlich auffallende Oktaven entständen. (§. 56. h.) Ich würde zu dem erwähnten Sprunge keine Veranlassung gegeben, und mir außerdem auch manche andere Fortschreitungen ꝛc. nicht erlaubt haben, wenn es hier nicht absichtlich geschehen wäre, um diese oder jene Bemerkung darüber machen zu können. Weil bey Y) das f im Diskante nur anstatt der näher gelegenen Oktave d steht, so tritt man bey Z), ohne Rücksicht des Sprunges, in der Oberstimme wieder in das bloß umgangene d; obgleich übrigens ein Sprung in der untergeordneten Mittelstimme zweckmäßiger wäre. (S. 105. Anm.) Bey Aa) und Dd) würden durch die gerade Bewegung außer dem Triton auch verdeckte Oktaven entstehen, wie in der Begleitung oben bey I); daher ist hier der Sprung wohl ebenfalls besser, als das Liegenbleiben und nur stufenweise Fortschreiten der Stimmen. Bey Bb) und Cc) gilt in Ansehung des Sprunges eben das, was deshalb über die Behandlung bey Y) und Z) erinnert worden ist. Nur wird hierbey der Sprung in der Oberstimme auch noch deswegen gewissermaßen nothwendig, weil man ähnliche Stellen, in Hinsicht auf die erforderliche Einheit, größtentheils auch gern auf ähnliche Art begleitet. Des vorhergehenden Leittones wegen wählt man bey Ee) in der Oberstimme (gegen den Baß) die gerade Bewegung; da hingegen die Mittelstimmen, um Oktaven und Quinten zu vermeiden, dem Basse entgegen gehen müssen. Man sieht hieraus, daß nicht immer in allen begleitenden Stimmen einerley Bewegung statt finden kann. Das bey Ff) bereits liegende c behält man (nach §. 71. Anm. d) e) in der Oberstimme, und verlegt dafür

für den Sprung lieber in den Alt und Tenor. Was übrigens in diesem Uebungsexempel hin und wieder noch zu bemerken ist, das muß ich dem Lehrer überlassen. Denn der scheinbaren Weitläuftigkeit ungeachtet, habe ich doch vieles ganz übergehen müssen.

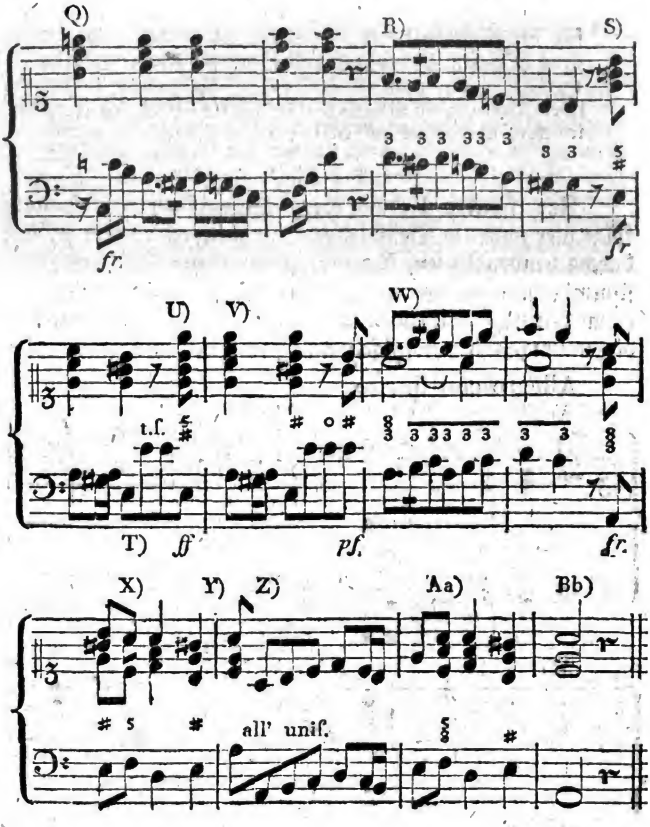
§. 108.

Zur fernern Uebung des harmonischen Dreyklanges folgt hier noch ein Beyspiel aus der weichen Tonart A, mit durchgehenden Noten, Pausen, zwey- drey- vier- und fünfstimmig zu begleitenden Stellen u. s. w. (Hierzu und zu allen den noch folgenden Uebungsexempeln kann ich nur die unumgänglich nöthigen Anmerkungen beyfügen.)



A) Siehe §. 81. a). B) §. 74. und 104. g). C) §. 102. g), und 103. a). D) §. 62. Anm. 1. E) Ebend. und 107. x). F) §. 81. aa); desgl. 49 und 50. G) §. 34. H) §. 73. b). I) §. 34. d), und 102. e). K) Hier darf der Dreyklang nicht während der Pause im voraus angegeben werden. Denn sollte dies geschehen, so müßte, wie unten bey Q), über der Pause eine 8, 5, 3, oder statt der Letztern ein Versetzungszeichen stehen. L) §. 103. und 79. a). M) §. 103. b) und 66. N) §. 62. Anm. 1. e). O) §. 38. c). P) §. 102. i).

Digitized by Google



Zwey-

Q) §. 32. c), und 102. R) §. 104. d). S) §. 102. k). T) §. 37. f) g). U) §. 74. und 104. g). V) §. 104. i). W) §. 104. l), und 27. Die Oktave, hier das liegen bleibende a, braucht alſo nicht gerade in der Oberſtimme zu ſeyn. X) §. 83. q), und 102. dd); desgl. 53. a), und 101 b). Y) §. 62. Anm. 1. Z) §. 37. Aa) §. 102. dd). Bb) §. 100. e).

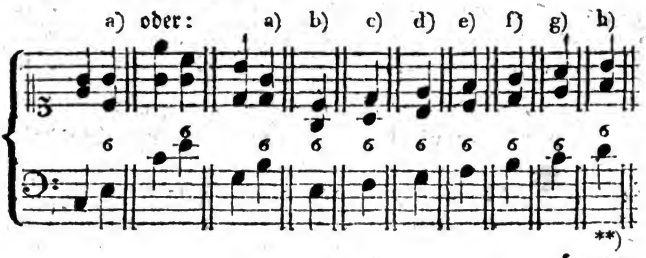
Digitized by Google

Zweyter Abschnitt.

Vom Sextenakkorde.

§. 109.

Der Sextenakkord entsteht, nach §. 12 u. 86, durch die erste Versetzung des Dreyklanges a), und ist daher zwar ein konsonirender Akkord, aber — wie jede Versetzung — weniger vollkommen, als der Grundakkord selbst. Außer dem Basse *) gehört zu diesem, ursprünglich bloß dreystimmigen, Akkorde noch die Sexte und die Terz, (von dem jedesmaligen Tone des Basses,) wie in den Beyspielen a). Den Hauptsitz hat zwar der konsonirende Sextenakkord auf der dritten Stufe der Tonleiter; (verglichen mit der Anm. zu §. 99.) weil aber auf allen Stufen irgend ein Dreyklang statt findet, so kann auch auf jeder Stufe ein davon abstammender Sextenakkord vorkommen b) c) d) u. s. w.



§. 110.

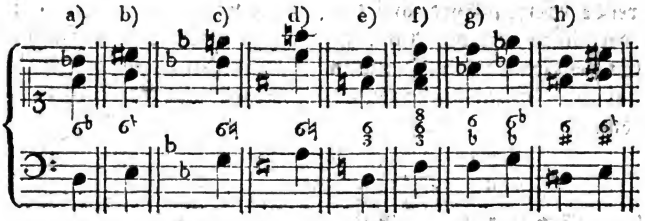
*) Grundton darf man eigentlich nicht sagen, wenn von einem versetzten Akkorde die Rede ist, weil dabey der Baß oder die tiefste Stimme nicht den wahren Grundton, sondern bey dem Sextenakkorde nur die Terz desselben hat. Mithin muß man auch bey diesem Akkorde den Grundton von dem jedesmaligen Basse eine Terz abwärts suchen. Daß aber einige Systematiker in Absicht auf die Benennung Grundton anderer Meinung sind, ist §. 40. erinnert worden.

**) Dieser Sextenakkord gehört zwar noch nicht hierher; denn er entspringt weder aus einem harten, noch aus einem weichen, sondern aus dem verminderten Dreyklange; (§. 124.) ich glaubte ihn aber hier deswegen vorläufig erwähnen zu müssen, weil er bey einer Folge von mehreren Sextenakkorden oft mit vorkommt.

Digitized by Google

§. 110.

Zur Bezeichnung des Sextenakkordes mit der natürlich großen oder kleinen Sexte bedient man sich gemeiniglich bloß der Ziffer 6, wie in den Beyspielen des vorhergehenden Paragraphen. Soll aber der Generalbaßspieler eine zufällig erhöhete oder erniedrigte Sexte greifen, so fügt man zu der Ziffer 6 das erforderliche Versetzungszeichen hinzu a) b) c) d). Aus gewissen Ursachen werden zur Bezeichnung des Sextenakkordes zuweilen auch zwey e), oder wohl alle drey Ziffern ꝛc. nöthig f). Daß aber ein Versetzungszeichen, welches zu keiner Ziffer gehört, sich auf die Terz beziehet, wie in den Beyspielen g) und h), dies kann ich als bereits bekannt voraussetzen. (§. 26. 102.)



§. 111.

Im vierstimmigen Satze verdoppelt man bey dem Sextenakkorde, überhaupt genommen, am besten die Sexte a) b), weil dieses Intervall hierbey das wichtigste ist. Der unter a) bemerkte Sextenakkord entspringt nämlich aus dem harten Dreyklange C, mithin ist und bleibt auch das c der, durch die Versetzung des Basses zur Sexte gewordene, eigentliche Grundton, und hat daher in Absicht auf die Verdoppelung den Vorzug vor der Terz und Oktave. (Verglichen mit §. 64. und §. 100.) Nur vorzüglich bey dem Sextenakkorde auf der zweyten Stufe der jedesmaligen Tonleiter — folglich in C dur über der Baßnote d, in A moll über h u. s. w. — findet die Verdoppelung der großen Sexte nicht statt, weil sie bey diesem Sextenakkorde jedesmal Leitton ist c). (§. 66. 69.)

Nach

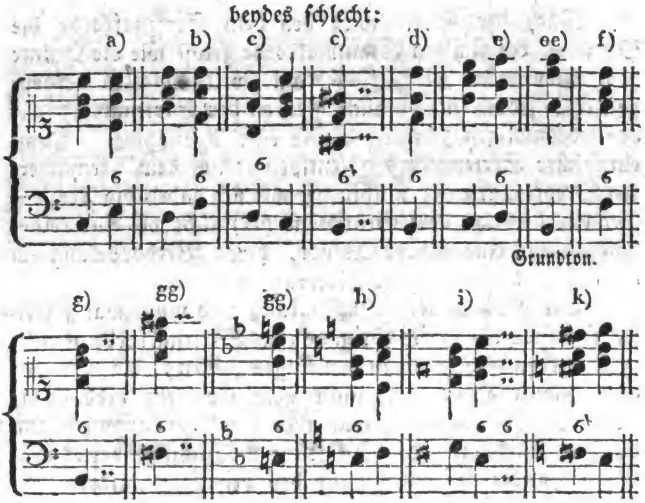
Nach der Sexte wird bey dem Sextenakkorde die Terz — die sich im Stammakkorde selbst wie die Quinte zum Grundtone verhält — am zweckmäßigsten verdoppelt d); jedoch macht auch hiervon der Sextenakkord auf der jedesmaligen zweyten Stufe eine Ausnahme. Denn ein solcher Sextenakkord e) entspringt aus dem verminderten Dreyklange ee); mithin verhält sich dabey die Terz — hier das f — zu dem Grundtone (H) nicht wie eine reine, sondern wie eine falsche Quinte, deren Verdoppelung ich wenigstens dem Anfänger widerrathen würde. *)

Die Oktave des Basses kann und muß zwar zuweilen ebenfalls als vierte Stimme zum Sextenakkorde genommen werden f); allein in denjenigen Fällen, wo man bey dem harten Dreyklange nicht gern die Terz verdoppelt, (Anm. zu §. 101.) hat man auch bey dem davon abstammenden Sextenakkorde die Oktave möglichst zu vermeiden. Sonach findet sie hauptsächlich bey dem Sextenakkorde auf dem Semitonio modi nicht statt g), besonders wenn der Baß einen zufällig erhöheten Leitton hat gg). Auch bey dem Sextenakkorde auf der dritten Stufe, nach welcher im Basse die vierte mit dem Dreyklange folgt, wie bey h), würde ich die Oktave nur im Nothfalle erlauben; da sie hingegen bey i), auf der sechsten Stufe der hier angenommenen Tonleiter von G, weit eher zulässig ist, und hierbey noch überdies der Folge wegen gewissermaßen nothwendig wird. In dem Beyspiele k) ist nicht das fis des Basses, sondern die Sexte dis der wirkliche Leitton; (§. 19.) daher kann auch bey diesem Sextenakkorde der zufällig erhöhete Ton des Basses durch die Oktave verdoppelt werden. Ueberdies findet hierbey weder die doppelte Sexte, noch die doppelte Terz statt; denn fis ist die zweyte Stufe der Tonleiter von E, worein hier ausgewichen wird.

a)

*) Daß aber dieser Sextenakkord größtentheils auf dem Septimenakkorde beruht, und in diesem Falle ein unvollständiger Terzquartenakkord mit weggelassener Quarte und dissonirender Terz ist, dies wird §. 128, vorzüglich aber §. 155. einleuchtender, als es hier möglich wäre, gezeigt werden.

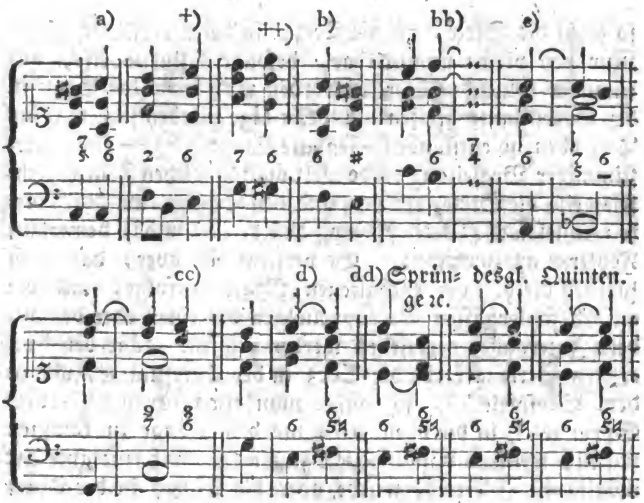
Digitized by Google



§. 112.

Daß man aber auch übrigens bey dem Sextenakkorde die vierte Stimme nicht immer nach Willkühr wählen könne, erhellet unter andern schon aus den folgenden Beyspielen. Bey a) findet nur die doppelte Sexte statt, weil die dissonirende übermäßige Quinte eine Stufe **aufwärts**, (§. 130.) die Septime aber **abwärts** aufgelöst werden muß. Auch bey +) und ++) weicht man durch die doppelte Sexte verschiedenen leicht zu entdeckenden Fehlern aus. In dem Beyspiele b) kann bey dem Sextenakkorde nur die **Terz** verdoppelt werden, wenn man anders offenbare, oder doch wenigstens verdeckte Oktaven ꝛc. vermeiden, und bey bb) noch überdies die Dissonanzen gehörig vorbereiten will. Dagegen ist bey c) die **Oktave** — ebenfalls der Vorbereitung, bey cc) aber der Auflösung wegen — schlechterdings nothwendig. Auch zu dem Sextenakkorde unter d) nimmt man die Oktave, um bey dem darauf folgenden Quintsextenakkorde nicht Sprünge ꝛc. machen zu müssen.

a)



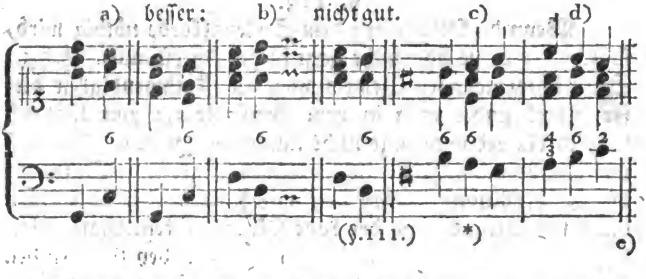
§. 113.

Wenn die Oktave bey dem Sextenakkorde nöthig wird, so greift man sie doch nicht gern in der Oberstimme. (§. 75.) Einen überzeugenden Beweis von der Nothwendigkeit dieser Regel findet man in dem Beyspiele a); nur läßt sich freylich die gedachte Lage nicht immer vermeiden. Dies ist unter andern der Fall, wenn eine aufzulösende Dissonanz in der Oberstimme gelegen hat, wie §. 112. cc), oder wenn durch die Veränderung der Lage Oktaven, fehlerhafte Verdoppelungen u. dgl. entständen, wie unten bey b). In den Beyspielen c) und d) würden, statt des fließenden Gesanges, Sprünge nöthig werden, wenn man die Oktave in der Oberstimme vermeiden wollte. Auch thut hier diese Lage, wenigstens bey c), eben keine unangenehme Wirkung. Schon härter klingt in dem Beyspiele d) die Oktave, weil sie nämlich von dem Grundtone G die große Terz ist. (§. 101. Anm.) Uebrigens findet bey dem Sextenakkorde

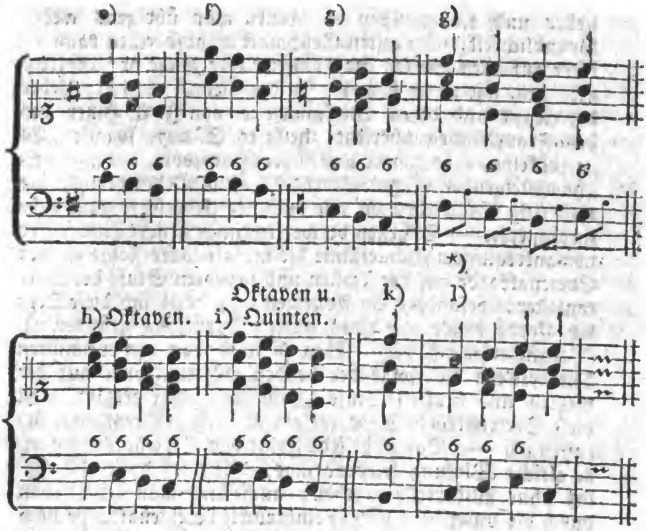
so

Digitized by Google

so wohl die Serte, als die Terz, in der Oberstimme statt. Nur bey vielen unmittelbar, besonders stufenweise, auf einander folgenden Sextenakkorden muß man die Serte in der Oberstimme greifen e); denn läge hierbey jedesmal die Terz oben, so entständen offenbare Quinten f). — Bey vierstimmiger Begleitung verdoppelt man in solchen Fällen wechselsweise die Serte, die Terz und den Baß g), um durch diese wechselsweise Verdoppelung den bey h) und i) bemerkten Fehlern auszuweichen. Es versteht sich aber, daß auch hierbey die §. 111. enthaltenen Regeln befolgt, und die an sich fehlerhaften Verdoppelungen des einen oder des andern Intervalles vermieden werden müssen. Läge bey dem erstern Sextenakkorde die Terz in der Oberstimme, wie in dem Beyspiele k), so müßte man etwa vermittelst eines Sprunges l) in die oben erwähnte bessere Lage zu kommen suchen, wenn es nämlich nicht stufenweise auf eine gute Art möglich ist. Bey l) würde aber die Oktave in der Oberstimme eine schlechte Wirkung thun.



*) Daß man bey dem Sextenakkorde auf der jedesmaligen zweyten Stufe der Tonica die Terz nicht verdoppeln sollte, ist bereits §. 111. +) erinnert worden. Hier bemerke ich nur noch, daß diese hierbey dissonirende Terz eigentlich auch eine Stufe abwärts fortschreiten müßte. „Demohngeachtet" (schreibt Sulzer in dem Artikel Sextenakkord) „wird diese Terz oft verdoppelt, ja statt natürlicherweise unter sich zu gehen, tritt sie bey mittelmäßigen Harmonisten, auch wenn sie nicht verdoppelt ist, fast allezeit über sich ꝛc." Allein nicht nur mittelmäßige Harmonisten, sondern selbst die gründlichsten und klassisch gewordenen Tonsetzer, z. B. Seb. Bach, Händel, Hasse, Graun, Kirnberger u. a. m. bedienen sich sogar in der strengen Schreibart sehr häufig dieser Freyheit. Und ob-



Anm. Folgen viele Sextenakkorde in geschwinder Bewegung unmittelbar nach einander, so wählt der Generalbaßspieler nur die bequemere dreystimmige Begleitung. Jedoch müssen in solchem Falle, ohne Rücksicht der sonst zu tiefen Lage, die Stimmen dem Basse so nahe als möglich gegriffen werden, wie oben bey e). (§. 59.)

Ob übrigens eine Reihe von Sextenakkorden, wobey die Mittelstimmen in Quarten gegen einander fortschreiten, zulässig sey oder nicht, darüber sind die Meinungen verschieden. Bekanntlich findet man in den Arbeiten sehr vieler Schriftsteller

ne Nachtheil der fließenden Fortschreitung und der Vollständigkeit des darauf folgenden Akkordes möchte es auch wohl nicht immer möglich seyn, die Terz bey dem erwähnten Sextenakkorde auf die ihr eigentlich zukommende Art zu behandeln. Auch merkt Sulzer selbst, in dem Artikel Verwechselung, ganz richtig an: „Eine sehr „gewöhnliche von vielen unbemerkte Verwechselung geschieht bey „dem Sextenakkord, in (nach) welchem die Terz, anstatt daß sie „unter sich treten sollte, über sich tritt, und der Baß (oder eine andere Stimme) die Resolution hat.“ —

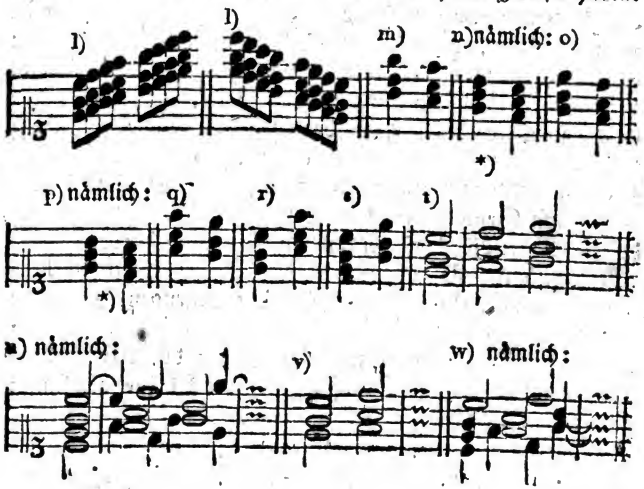
*) Die eingeschalteten harmonischen Nebennoten verändern in Absicht auf die Verdoppelung nichts; nur hat man sich dabey vorzüglich vor offenbaren Oktaven sorgfältig zu hüten; (§. 56. h.) denn die verdeckten sind ohnedies bey einer längern Folge unvermeidlich.

Digitized by Google

steller und Komponisten — denen man übrigens weder Gründlichkeit, noch guten Geschmack ꝛc. absprechen kann — öfter auf allen Stufen der Tonleiter eine Folge von Sextenakkorden, wie unten bey l). In der kleinen Schrift: Ueber die Musik und deren Wirkungen ꝛc. von J. A. Hiller aus dem Französischen übersetzt, heißt es S. 227. sogar: „Es „giebt keine angenehmere und süßere Harmonie, als eine Rei„he absteigender Sextenakkorde.“ Eine Behauptung, die unstreitig übertrieben ist, wie auch der Uebersetzer ganz richtig anmerkt. — Dagegen verwerfen einige neuere Theoretiker von anerkanntem Scharfsinne die unmittelbare Folge zweyer Sextenakkorde auf der sechsten und siebenten Stufe der Durtonleiter, besonders im Absteigen m); weil sich diese Sextenakkorde beyde auf einen harten Dreyklang gründen n). (Verglichen mit §. 16.) Eben so wird von den erwähnten Theoretikern die Folge der beyden Sextenakkorde auf der vierten und fünften Stufe o) für unzulässig erklärt, weil diese Sextenakkorde beyde auf einem weichen Dreyklange beruhen p). — Daß nicht jede Folge von Sextenakkorden eine gleiche Wirkung hervorbringe, dies wird hoffentlich Jeder ohne Widerrede zugeben; auch kann man sich hiervon durch die unter q) r) und s) eingerückten Sextenakkorde noch mehr überzeugen. Ob aber deshalb die oben nahmhaft gemachte Folge von Sextenakkorden geradezu, und unter allen Umständen, für fehlerhaft erklärt werden könne, das überlasse ich Männern von gründlichern Kenntnissen zur Entscheidung. Bloß dies glaube ich ohne Anmaßung darüber sagen zu dürfen, daß sich der Gebrauch jener Folge von Sextenakkorden, wenn auch nicht ganz rechtfertigen, doch einigermaßen entschuldigen lasse. Denn obgleich einige von den dabey zum Grunde liegenden Dreyklängen sogar alsdann, wenn Oktaven und Quinten vermieden werden, unleugbar eine schlechte Wirkung machen: so folgt doch daraus noch nicht, daß dies deswegen auch mit den davon abstammenden Sextenakkorden in eben demselben Grade der Fall seyn müsse, da bekanntlich jede Versetzung des harmonischen Dreyklanges unvollkommner ist, als der Grundakkord selbst. Ich setze nämlich hierbey voraus, man nehme an, je vollkommner die zu einem Akkorde gehörigen Intervalle konsoniren, desto eher erregen sie Ueberdruß oder Ekel. (S. 79.) Nächstdem fühlt man auch wohl bey den Sextenakkorden — wobey der wirkliche Grundton nicht im Basse, sondern nur in

einer

einer Mittelstimme liegt — die Modulation (d. h. hier, die Harmoniensprünge) nicht so bestimmt, als bey den Dreyklängen selbst. Beydes gilt auch von den Quarten in Vergleichung mit den Quinten. Noch andere und tiefer liegende Gründe zur Entschuldigung einer Folge von Sextenakkorden muß ich übergehen, weil zu solchen weitläuftigen, und ohnehin nicht für angehende Generalbaßspieler gehörigen, Untersuchungen zu viel Raum erfordert würde. Nur dies bemerke ich noch, daß Kirnberger schreibt: „Der auf- und niedersteigende Sextengang t) v) ꝛc. hat seinen Grund bloß in der Anticipation u) und Retardation w), außerdem würde man ihn nicht entschuldigen können." (Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, S. 45.) Allein hiergegen dürfte wohl Mancher noch diesen oder jenen Zweifel haben.

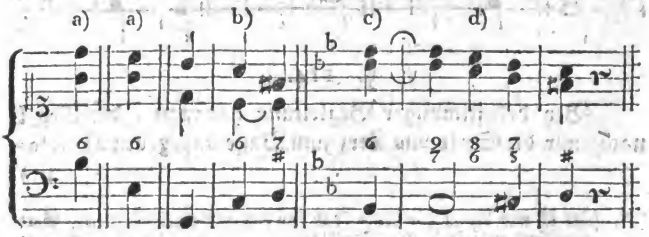


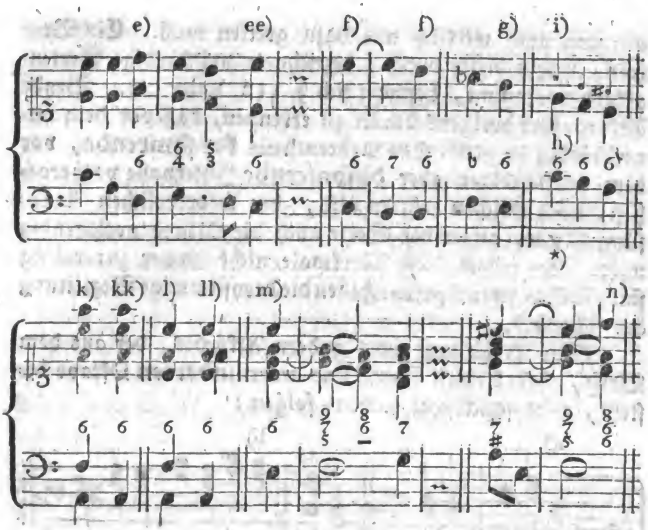
§. 114.

Bey dreystimmiger Begleitung hat man, der Regel nach, nur die Sexte und Terz zum Basse anzugeben a), folglich

*) Hier ist nur davon die Rede, daß bey den vorhergehenden zwey Sextenakkorden diese beyden Dreyklänge zum Grunde liegen. Es versteht sich aber, daß die Quinten fehlerhaft wären.

lich fällt dabey die Verdoppelung des einen oder des andern Intervalles ganz weg. Allein oft wird es doch auch nothwendig, daß man die Terz b) d), oder sogar die Serte selbst weglasse c), und dafür die Oktave greife, um die Dissonanzen gehörig vorbereiten b) c) und auflösen zu können d); so wie man zuweilen, des fliessendern Gesanges wegen, ebenfalls statt der Terz die Oktave nehmen e), oder die Serte verdoppeln kann ee). Soll die Begleitung nur zweystimmig seyn, so wählt man bey einzelnen Sertenakkorden nach Umständen entweder die Serte f) oder die Terz g). Folgen aber, bey sehr schwach vorzutragenden Stellen, mehrere Sertenakkorde unmittelbar nach einander, so greift der Begleiter gewöhnlich die Terz allein zum Basse h); weil man nämlich voraussetzt, daß der Komponist die Serte, als das Hauptintervall, der (unten bey i) durch kleine Noten bemerkten) Hauptstimme (§. 29.) gegeben habe. Im entgegengesetzten Falle hätte der Generalbaßspieler natürlicher Weise die Serte zu wählen. Bey fünfstimmiger Begleitung sollte man zwar die Serte, wie bey dem Dreyklange den Grundton, dreyfach nehmen k), oder statt der dritten Serte die Terz verdoppeln l); allein beydes ist ohne die getheilte Begleitung k) l) oder den Einklang kk) ll), der zu weit von einander entfernt liegenden Intervalle wegen, bey dem Generalbaßspielen nicht möglich. Ueberdies wird auch zuweilen, in Hinsicht auf die erforderliche Vorbereitung m) und Auflösung n), die Oktave als fünfte Stimme nothwendig.





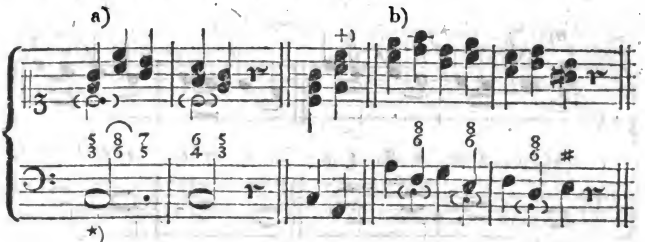
§. 115.

Außer den im vorhergehenden Paragraphen gedachten Fällen bey b) c) und d) — wo von schwacher Begleitung die Rede war — wird auch in der galanten Schreibart bey dem Sextenakkorde zuweilen die Terz weggelassen, und an deren Stelle die Oktave dazu genommen, um dadurch einen übereinstimmendern, gefälligern Gesang ꝛc. zu erhalten. Man pflegt diesen unvollständigen Sextenakkord durch $\frac{6}{8}$ zu bezeichnen a). Für Ungeübte wäre hierbey vorzüglich der §. 36. erwähnte, und in dem nachstehenden Beyspiele a) gebrauchte, Bogen zu empfehlen, weil unter andern nach $\frac{6}{7}$, $\frac{6}{5}$ ꝛc. ebenfalls gemeiniglich $\frac{6}{8}$ folgt, wozu noch die Terz gehört, die man bey der gewöhnlichern vierstimmigen Begleis

*) Damit in solchen Fällen nicht etwa zwischen der Hauptstimme und der Begleitung Quinten entstehen, (§. 113. f) greift man am sichersten die dem Basse zunächst liegende Terz, wenn nämlich der Baß nicht sehr tief gesetzt ist.

gleitung auch wirklich mit dazu greifen muß. Ein Beyspiel, worin dieser durch $\frac{8}{6}$ bezeichnete vollständige Sextenakkord vorkommt, befindet sich §. 112. unter cc). Beyde Akkorde sind übrigens daran zu erkennen, daß vor dem unvollständig zu greifenden mehrentheils **konsonirende**, vor dem vollständigen aber **dissonirende** Intervalle vorhergehen, nach welchen Letztern also, der erforderlichen Auflösung wegen, außer der Sexte auch die Oktave nothwendig wird. Da jedoch diese Merkmale nicht immer zuverlässig sind, so ist in zweifelhaften Fällen die dreystimmige Begleitung am sichersten.

(Die Erklärung eines andern Akkordes, der aus dem Basse, der kleinen Sexte und **verminderten** Oktave besteht, wird schicklicher §. 201. folgen.)



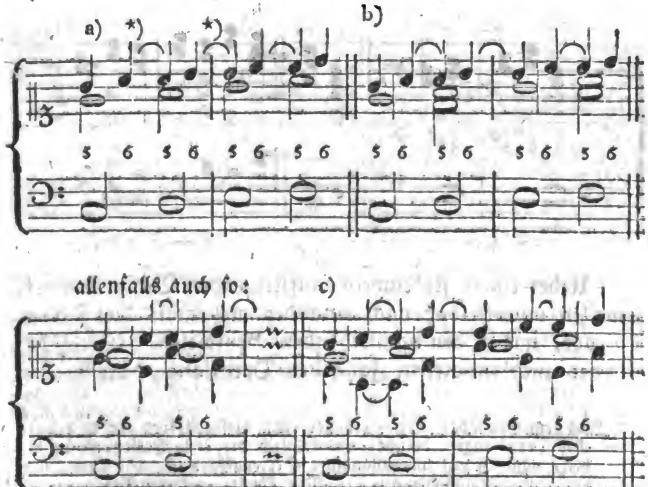
§. 116.

Ueber einem stufenweise aufsteigenden Basse kommen zuweilen unmittelbar nach einander mehrmals die Ziffern 5 6 vor, wie in den nachstehenden Beyspielen. Die 5 bezeichnet auch in diesem Falle den Dreyklang, die 6 aber den

*) Aus dem Grundbasse bey + erhellet, daß dieser Akkord auf dem weichen Dreyklange A beruht, und folglich die erste Versetzung desselben, nämlich ein unvollständiger Sextenakkord ist. So auch unter veränderten Umständen bey b). Nur könnte in diesen Beyspielen zu $\frac{8}{6}$ doch auch die Terz, (als Quinte der durch kleine Noten bezeichneten Grundtöne,) mit gegriffen werden, wenn nämlich die Begleitung vierstimmig seyn sollte; da hingegen bey a) verschiedene Tonsetzer lieber die Oktave verdoppeln, wie ich dies in dem obigen erstern Beyspiele durch die eingeschlossene Note bemerkt habe. Eine andere $\frac{8}{6}$, wobey die Quarte wegbleibt, kommt unter dem Quartsextenakkorde vor. (§. 122. b) c).

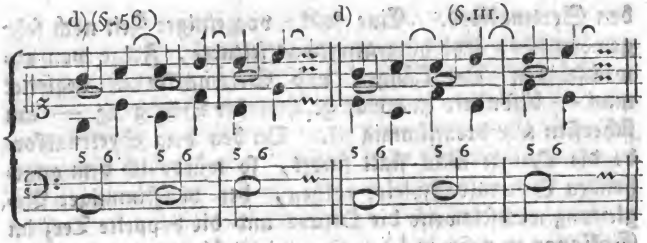
Digitized by Google

den Sextenakkord. Eine solche vor einiger Zeit noch sehr gewöhnliche, jetzt hingegen etwas seltnere, Folge von abwechselnden Dreyklängen und Sextenakkorden begleitet man — besonders in etwas geschwinder Bewegung — am sichersten nur dreystimmig a). Da bey dem Sextenakkorde die Quinte nicht statt findet, so würde ich dem angehenden Generalbaßspieler rathen, bey vierstimmiger Begleitung wechselsweise die Oktave und die doppelte Terz im Einklange zu nehmen b). In einigen übrigens guten Lehrbüchern findet man zwar die vollständigere Begleitung bey c) und d); die Erstere davon ist aber im Tenore nichts weniger als fließend, sondern vielmehr ängstlich gesucht; und gegen die Behandlung bey d) dürfte wohl in Absicht auf den reinen Satz eins und das andere einzuwenden seyn.



*) Weil hier keine Dissonanzen vorzubereiten sind, so ist zwar die Bindung nicht schlechterdings nöthig; indeß werden doch dadurch die jedesmal auf einen guten Takttheil fallenden Quinten etwas unmerklicher. Ich würde daher in diesem Falle, wenigstens bey geschwinder Bewegung, die durch einen Bogen bezeichnete Quinte nicht aufs neue anschlagen, sondern sie bloß beybehalten.

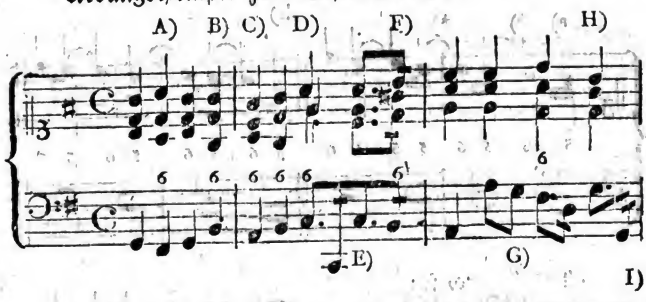
Digitized by Google



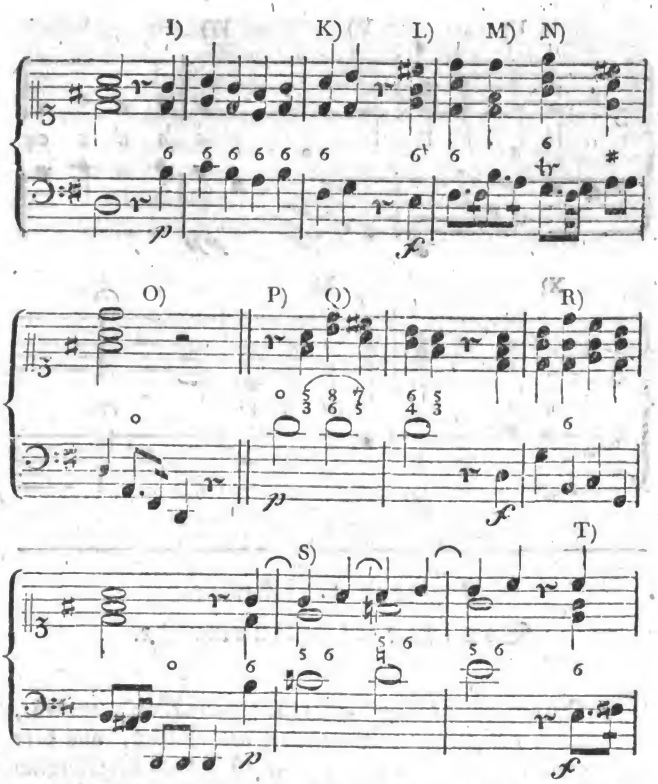
(Da die Ziffern 6 5 genau genommen einen zergliederten Quintsextenakkord bezeichnen, so werde ich erst §. 151. das Nöthige darüber anmerken.)

§. 117.

Uebungsexempel zum Sextenakkorde.

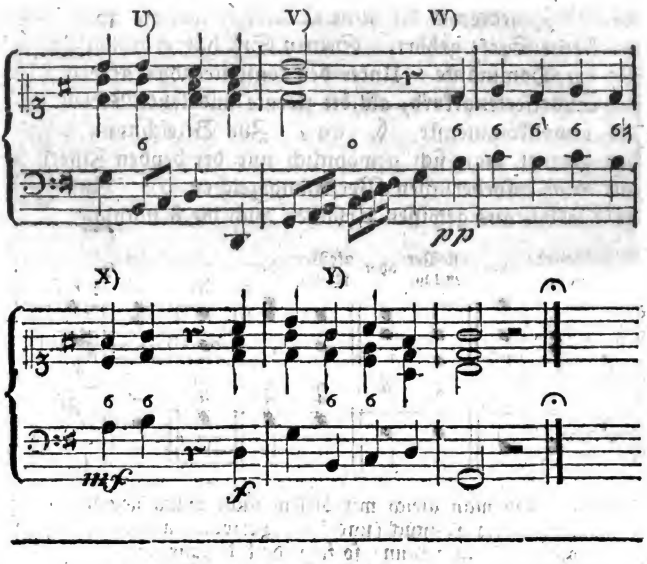


A) §. 111. e) und g). B) Ebend. a) b). C) Ebend. c) e), und §. 113 g). D) Um in dem Tenore gegen den Baß verdeckte Oktaven zu vermeiden, kann man hier den Tenor aus g in e springen lassen. Wer dies aber für zu gewagt hält, der muß sich das durch eine kleine Note bezeichnete c, und folglich verdeckte Oktaven erlauben. — E) §. 31. F) Hier wird, vermittelst des zufällig erhöheten Tones gis, in A moll ausgewichen, (§. 19.) mithin ist auch hier das H schon als zweyte Stufe zu betrachten, wo bey dem Sextenakkorde, nach §. 111, bloß die Verdoppelung des Basses durch die Oktave statt findet. Vergl. mit §. 113. Ueberdies ist der Sextenakkord, wozu die Oktave in der Oberstimme liegt, hier von so kurzer Dauer, daß man schon in dieser Rücksicht deswegen entschuldigt wäre. (§. 71. c) und §. 83. q). G) Vermittelst dieser durchgehenden Note und des darauf folgenden Tones fis wendet sich die Modulation wieder in die Tonica G. H) §. 71. b). und g). Behielt man das vorhergehende d in der Oberstimme bey, so würden im Tenore, durch den Sprung aus d in g, Oktaven



taven entstehen. (§. 71. f). I) §. 109. b) c) ꝛc. und §. 113. e). K) Hier ebenfalls noch die Sexte in der Oberstimme zu nehmen, und vier Stufen abwärts zu springen, wäre unnöthig, da hernach weiter kein Sextenakkord folgt. L) §. 111. c) d). Denn vermittelst des Tones cis wird hier eine Ausweichung in D dur bewirkt, wovon also das E die zweyte Stufe ist. M) §. 101. b). N) §. 71. Anm. Durch die Verdoppelung der Sexte würden im Diskante gegen den Tenor Oktaven, und durch das Heruntersprungen der Oberstimme in das h Ohrenquinten entstehen. (S. 106.) O) §. 38. P) Ebend. desgl. §. 27 u. 28. Q) §. 115. In diesem Falle sind die Sprünge unvermeidlich und gut. R) Hierbey findet die Oktave in der Oberstimme gar nicht statt, weil dieses h, als eine Art von Leitton, (§. 101. Anm. f) aufwärts fortschreiten müßte. — S) §. 116. T) Obgleich an sich hierbey die

dop-



Dritter Abschnitt.

Vom Quartsextenakkorde.

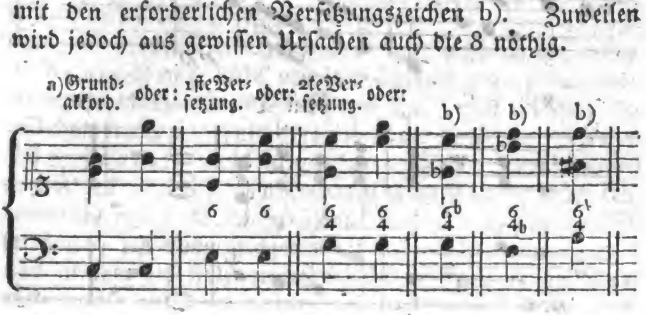
§. 118.

Der Quartsextenakkord (Sextquartenakkord) entsteht, vermittelst der zweyten Versetzung des Basses, aus dem harmonischen Dreyklange a), und ist sonach ursprünglich ein bloß dreystimmiger Akkord, zu welchem, außer dem Basse

doppelte Sexte besser wäre, als die Oktave: so würden doch durch das c im Tenore hernach Quinten von ungleicher Art entstehen. (§. 60. c). U) §. 113. b) c). Hier muß man die schon liegende Oktave in der Oberstimme behalten; denn verdoppelte man die Sexte g im Einklange, so würden beym folgenden Akkorde in den äußersten Stimmen offenbare Quinten entstehen. Außerdem wäre freylich die Begleitung im vorletzten Takte besser, als die bey U). V) Da hier noch nicht völlig geschlossen werden soll, so kann die Terz immerhin, und sogar zweckmäßig, in der Oberstimme liegen. (§. 100.) W) §. 114. h). X) Ebend. a). Y) §. 111. a.) Auch könnte man allenfalls das h in der Oberstimme beybehalten. (§. 113. d).

Digitized by Google

Basse *), jedesmal die reine Quarte, und die große oder die kleine Sexte gehört. Seinen Siß hat er hauptsächlich auf der Dominante. Unter den konsonirenden Akkorden ist der Quartsextenakkord, als die zweyte und lezte Versetzung, der unvollkommenste. (§. 109.) Zur Bezeichnung desselben bedient man sich gewöhnlich nur der beyden Ziffern $\frac{6}{4}$ mit den erforderlichen Versetzungszeichen b). Zuweilen wird jedoch aus gewissen Ursachen auch die 8 nöthig.



Anm. Ob man gleich mit diesem nicht völlig beruhigenden Akkorde kein Tonstück (und keine Periode) endigen, ja nicht einmal anfangen kann: so folgt doch daraus noch nicht, daß der Quartsextenakkord dissonirend sey. Denn auch mit dem etwas vollkommnern Sextenakkorde kann man im drey- und mehrstimmigen Satze kein Tonstück endigen. — (S. Marpurgs Anmerkungen zu Sorgens Anleitung ꝛc. Seite 138. §. 28. u. a. m.)

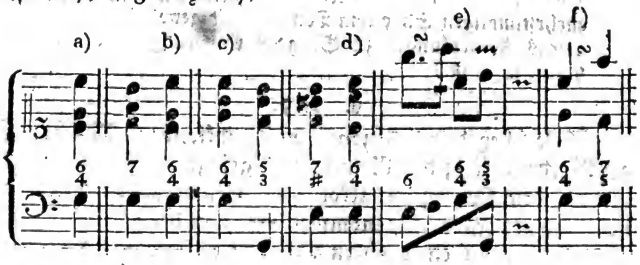
§. 119.

Was bey dem harmonischen Dreyklange in Absicht auf die Verdoppelung des Grundtones gesagt worden ist, das gilt bey dem Quartsextenakkorde — wenige weiter unten zu bestimmende Fälle ausgenommen — von der Quarte, die hierbey der in einer obern Stimme enthaltene eigentliche Grundton (Hauptklang) ist. Mithin würde man bey vierstimmiger Begleitung zwar am zweckmäßigsten die Quarte verdoppeln, wie bey a) und b); weil dies aber die Lage nur

) Verglichen mit der Note) zu §. 109. Nur hat bey dem Quartsextenakkorde der Baß die Quinte von dem fünf Stufen tiefer liegenden wirklichen Grundtone.

Digitized by Google

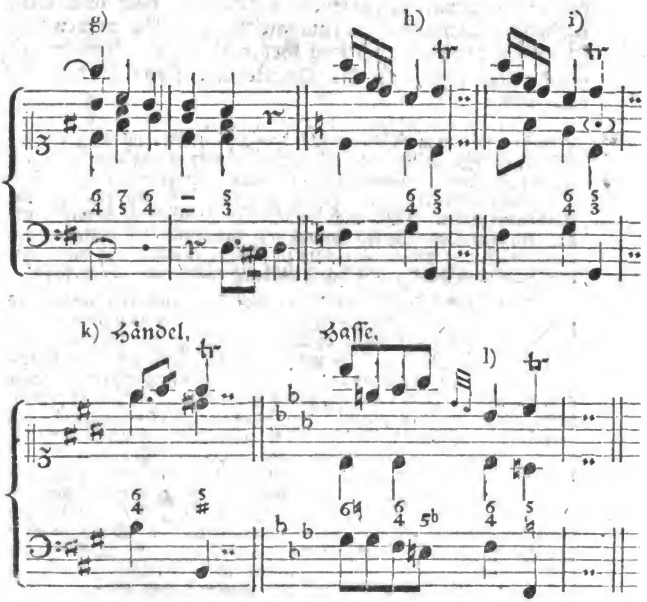
nur selten zuläßt ꝛc. so nimmt man dafür größtentheils die bequemer zu erreichende Oktave des Basses c), die sich im Dreyklange wie die reine Quinte zum Grundtone verhält. Auch darf nöthigen Falles die Sexte verdoppelt werden. Denn da der von einem harten Dreyklange abstammende Quartsextenakkord größtentheils nur auf der Dominante und Tonica vorkommt, wobey also die große Sexte kein eigentlicher Leitton seyn kann: so findet die Verdoppelung der natürlich großen Sexte bey diesem Akkorde in so fern uneingeschränkter statt, als bey dem Dreyklange die doppelte große Terz. Daß man aber auch die kleine Sexte nach Erforderniß der Umstände verdoppeln dürfe d), versteht sich ohnedies. Die Quarte braucht, wenigstens in der freyen Schreibart, bey diesem Quartsextenakkorde weder schlechterdings vorbereitet, noch auf eine bestimmte Art (abwärts) aufgelöst zu werden. Dies geben selbst die meisten von denjenigen Theoretikern zu, welche die reine Quarte für eine Dissonanz erklären. Auch findet man bey den gründlichsten Tonsetzern häufig die Fortschreitung der Quarte eine Stufe aufwärts e). Sogar der bey f) bemerkte Sprung ist nicht ungewöhnlich.



Anm. In dem nachstehenden Beyspiele g) hat Graun die reine Quarte einmal fünf, sodann vier Stufen abwärts springen lassen, nachdem dieses Intervall bey dem dritten Viertel (in der zweyten Violine und Viole) verdoppelt worden ist. Aus dem ebenfalls von Graun entlehnten Beyspiele h) wird

es

es noch wahrscheinlicher*), daß dieser vortreffliche und gründliche Tonsetzer die reine Quarte wohl nicht für dissonirend gehalten haben könne, da er sie in einem fleißig gearbeiteten Duette — sogar im dreystimmigen Satze — verdoppelt hat, und in beyden Stimmen auf verschiedene Art fortschreiten läßt. Indeß scheint mir allerdings der Quartsextenakkord mit der doppelten Quarte ohne Sexte, wie ein Dreyklang ohne Terz, etwas leer und unbestimmt zu klingen; ich würde daher die Behandlung bey i) doch der bey h) vorziehen. Aber auch Händel und Hasse, ebenfalls zwey anerkannte Klassiker, haben sich im dreystimmigen Satze mehrmals die Verdoppelung bey k) und l) erlaubt.



*) Denn bey g) könnte man allenfalls annehmen, die Auflösung der Quarte sey über dem liegenden Basse, vermittelst einer Verwechselung, in den Tenor verlegt worden u. s. w. obgleich in der strengen Schreibart sonst eine solche Verwechselung nicht statt finden soll.

Digitized by Google

Da die reine Quarte jedoch in gewissen Fällen (§. 120. ꝛc.) wie eine Dissonanz zu behandeln ist, so kann freylich die Verdoppelung derselben nicht unter allen Umständen statt finden, wie ich dies an seinem Orte näher zeigen werde. Uebrigens suche man sie immer — wo möglich — vorzubereiten, und eine Stufe abwärts fortschreiten zu lassen; denn dadurch wird wenigstens nichts verdorben. Ist die Quarte eine Dissonanz, so hat man sie alsdann gehörig behandelt; als Konsonanz aber darf sie ohnehin auf- oder abwärts gehen u. s. w. Nur treten bey dem Generalbaßspielen öfter große Schwierigkeiten ein, wenn die reine Quarte — des Terzquarten- und Sekundenakkordes hier nicht zu gedenken — im Quartsextenakkorde vorbereitet, oder doch nicht verdoppelt und auf eine bestimmte Art aufgelöst werden soll. In so fern kann es auch dem Generalbaßspieler keinesweges gleichgültig seyn, ob die Quarte eine Kon- oder Dissonanz ist*).

§. 120.

*) Ich habe, wie man sieht, nichts dawider, wenn jemand die reine Quarte für eine Dissonanz halten, und ihr nur in gewissen Fällen die Freyheiten einer Konsonanz verstatten will. Dagegen wird man hoffentlich auch mir erlauben, daß ich sie, an sich betrachtet, für eine Konsonanz halte. Denn noch vermag ich es nicht über mich, die Theorie vom Kon- und Dissoniren der Intervalle, (§. 8. Anm.) der einzigen Quarte wegen, unrichtig zu finden; besonders da diese Theorie, wie mich dünkt, mit der Ausübung recht gut bestehen kann.

Ob die reine Quarte eine Kon- oder Dissonanz sey, darüber ist zwar sehr viel und heftig gestritten worden; allein noch immer giebt es verschiedene Meinungen darüber. Seit einiger Zeit wird jedoch die reine Quarte von den meisten Theoretikern, z. B. von Vogler, Knecht, Portmann, ꝛc. für eine Konsonanz erklärt. Dagegen hat unter andern von den bedeutendern Schriftstellern in diesem Fache vorzüglich Marpurg, gegen Sorgen und Kirnbergern, das Dissoniren der Quarte im Quartsextenakkorde zu erweisen gesucht. Wer aber etwa glauben sollte, Marpurg — dessen übrige Verdienste um die Theorie der Musik ich von Herzen anerkenne und äußerst schätze — habe hierin feste Grundsätze gehabt, für den rücke ich hier bloß die folgenden Stellen ein. Handbuch, S. 16. „Unvollkommne Dissonanzen sind 1) die reine Quarte" ꝛc. Ebend. zweyter Theil, S. 78. „Die vollkommne Quarte, ein zwar an sich, aber nur schwach consonirendes Intervall ꝛc." Critischer Musicus, S. 152. „Dieses (weil weder der Sexten- noch Sextquartenaccord am Ende eines Tonstückes statt finden kann) ist auch die Ursach, warum die Quarte und Sexte für unvollkommne Consonanzen gehalten werden." Beyträge, fünft. Band, S. 158. „Wenn die vorhin gedachten Tonkünstler zugeben, daß mit keinem Sextquartenaccord geschlossen werden kann: so deucht mich, daß dieses Ursache genug ist, die Quarte im Sextquartenaccorde für dasjenige zu halten, wofür

§. 120.

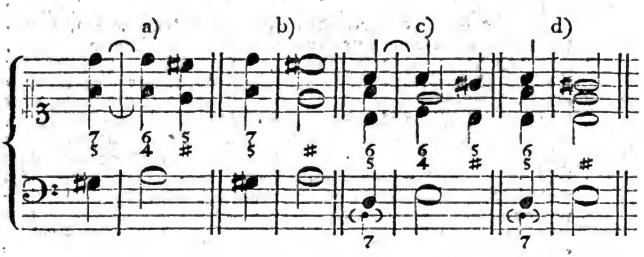
Wenn die reine Quarte unter andern in den Beyspielen a) und c) eine Stufe abwärts fortschreiten muß: so folgt hieraus keinesweges, daß dieses Intervall an sich eine Dissonanz sey. Bey a) retardirt (§. 45.) nämlich die vorhergehende falsche Quinte, welche eigentlich gleich bey dem Fortschreiten des Basses hätte aufgelöst werden sollen, wie bey b). Da nun diese falsche Quinte durch die veränderte Baßnote zur reinen Quarte wird, so muß das letztere Intervall zwar abwärts gehen, aber nur in so fern die Quarte

wofür ich sie in meinen Anmerkungen ꝛc. erkannt habe, nehmlich für eine Dissonanz." Critischer Musicus, S. 159. „Da nun ein umgekehrtes Intervall von demjenigen, wo es herrührt, in nichts anderm als in der Vollkommenheit seiner Natur unterschieden seyn kann, die Natur der Quinte aber darinnen besteht, daß sie eine Consonanz ist: so wird die Quarte auch ohne Widerrede in ihrer Umkehrung ein consonirendes Intervall verbleiben, ob es gleich nicht so vollkommen consonirt, als die Quinte." Beyträge, zweyt. Band, S. 305. „Die Quarte, die nach dem heutigen guten Gebrauch nur in gewissen Fällen als consonirend betrachtet werden kann. ꝛc." Anmerkungen zu Sorgens Comp. harm. S. 126. „Die Quarte im Sextquartenaccorde ist eine unvollkommne Dissonanz, und hat eine Auflösung vonnöthen." Critischer Musicus, S. 211. „Die Quarte, eine beständige Consonanz ꝛc." Versuch über die mus. Temperatur, S. 47. „Das Intervall der Quarte, welches auf zweyerley Art, nehmlich so wohl con- als dissonirend behandelt wird, und nicht anders behandelt werden kann." Ebend. S. 302. „Wenn die Lehre von der Vorbereitung und Auflösung der Quarte in gewissen Fällen eine Ausnahme gestattet, so ist es damit wie mit der Septime beschaffen u. s. w." Mich dünkt, dies sind hinlängliche Beweise, daß Marpurg in Ansehung der Quarte mit sich selbst nicht einig war. Dessen ungeachtet schrieb er in dem Versuch über die mus. Temperatur unter andern S. 299 ganz unbefangen: „Da die Kunst ꝛc. des Hrn. Kirnbergers also seinen Grundsätzen ꝛc. (in Absicht auf den Quartsextenaccord) völlig (?) entgegen ist: so ist zu glauben, daß in den letztern viele Druckfehler stecken müssen, und ich rechne den ganzen Freyheitsbrief der Quarte dahin." Erinnerte sich Marpurg hierbey nicht wenigstens an einige der obigen einander geradezu widersprechende Stellen? Oder sollten etwa darin auch viele Druckfehler stecken? — Dies kann zugleich eine kleine Probe von Marpurgs Benehmen bey seinen Streitigkeiten abgeben.

(Ueber das Con- und Dissoniren der reinen Quarte verdient der Artikel Quarte in Sulzers Theorie ꝛc. nachgelesen zu werden. Der Verfasser dieses Artickels macht unter andern die Bemerkung: „Aber freylich bekümmern sich die Tonsetzer selten um das, was ein Philosoph sagt.")

Digitized by Google

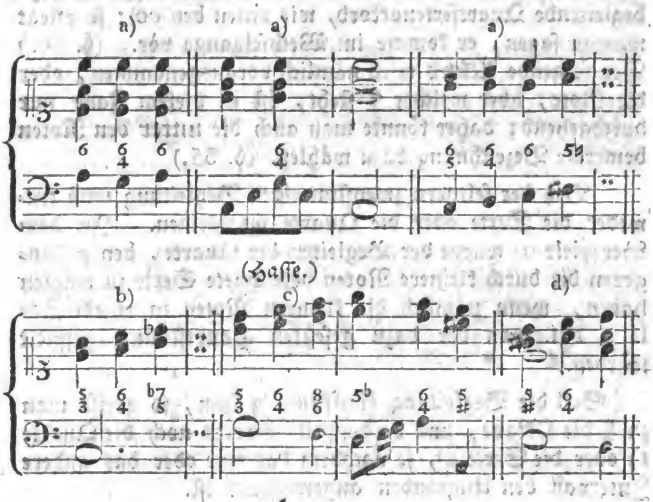
Quarte gleichsam in die Rechte der falschen Quinte tritt. Auch die dabey befindliche kleine Sexte — die doch jetzt einstimmig für konsonirend gehalten wird — muß aus gleichem Grunde eine Stufe abwärts fortschreiten. Beyde Intervalle sind hier verzögerte oder noch nicht aufgelöste Dissonanzen, und bloß in dieser Hinsicht wird die gedachte Fortschreitung schlechterdings nothwendig. Bey c) ist dies in Ansehung der reinen Quarte der nämliche Fall. Denn hier muß sie, als noch nicht aufgelöste Quinte, oder als Septime gegen den beygefügten Grundton H, ebenfalls eine Stufe abwärts fortschreiten, wie dies aus dem Beyspiele d) erhellet. Daß aber die reine Quarte auch noch in Verbindung mit verschiedenen andern Intervallen als eine so genannte Verzögerung (Aufhaltung) vorkommt, soll in dem dazu bestimmten Kapitel ausführlicher gezeigt werden. Hier war nur die vorläufige Bemerkung nöthig, daß auch bey dem Quartsextenakkorde die Quarte in gewissen Fällen wie eine Dissonanz behandelt werden muß.



§. 121.

In den folgenden Beyspielen kommt der Quartsextenakkord — wie Einige lehren — im Durchgange vor. (§. 51.) Eigentlich ist dies aber höchstens nur bey b) und c) der Fall; denn hier schreitet die Quarte eine Stufe aufwärts fort, da hingegen bey den unter a) bemerkten Quartsextenakkorden die Quarte bloß stillstehend ist, und folglich nicht

nicht im Durchgange vorkommt. (§. 51. Anm.) Bey allen den nachstehenden Quartsextenakkorden erlaubt auch Bach*) allenfalls die Verdoppelung der reinen Quarte. Und allerdings wird wohl nicht leicht irgend ein Ohr gegen die verdoppelte Quarte in dem erstern Beyspiele a) etwas einzuwenden haben. Was aber in der Musik von jedem Ohre gebilligt wird, sollte das wohl mit Recht für fehlerhaft erklärt werden können?



§. 122.

Bey dreystimmiger Begleitung greift man nur die Quarte und Sexte zum Basse a). Jedoch wird in der galanten Schreibart, des schönern Gesanges wegen ꝛc. nicht selten die Quarte weggelassen, und dafür die Oktave dazu genommen b). Die Letztere müßte man über einem liegenden Basse c) bey vierstimmiger Begleitung sogar verdoppeln,

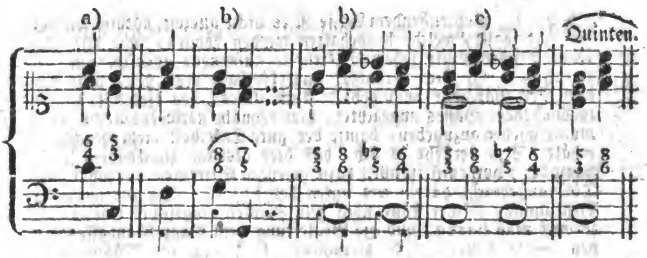
*) Der übrigens, im zweyten Theile seines Versuches ꝛc. Seite 24. f. §. 52. bis §. 57. bey den Konsonanzen die reine Quarte nicht erwähnt, und sie dagegen Seite 66. §. 3. bey dem Quartsextenakkorde ohne Einschränkung für eine Dissonanz erklärt.

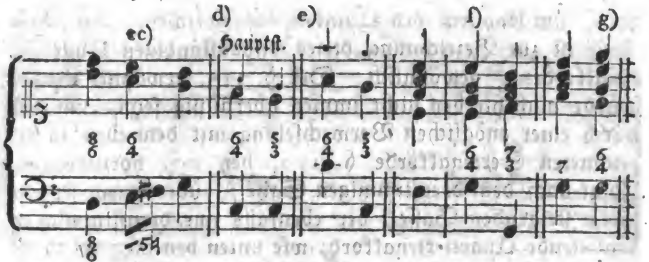
Digitized by Google

peln, um dadurch den Quinten auszuweichen. In jedem Falle ist zur Bezeichnung dieses unvollständigen Quartsextenakkordes $\frac{8}{6}$ gewöhnlich. Der §. 115. erwähnte Bogen würde auch hierbey nicht immer überflüssig seyn, um dadurch einer möglichen Verwechselung mit dem eben so bezeichneten Sextenakkorde §. 112. bey cc) vorzubeugen. Folgt nach dem dreystimmigen Satze $\frac{8}{6}$, über einem stufenweise steigenden Basse, der ebenfalls nur dreystimmig zu begleitende Quartsextenakkord, wie unten bey cc): so pflegt man zu sagen, er komme im Wechselgange vor. (§. 50.) Der folgende Akkord wird nämlich vorausgenommen, oder die Note, über welcher $\frac{4}{3}$ steht, ist in diesem Falle nur durchgehend; daher könnte man auch die unter den Noten bemerkte Bezeichnung dazu wählen. (§. 35.)

Bey der seltnern zweystimmigen Begleitung muß entweder die Sexte oder die Quarte wegbleiben. In dem Beyspiele d) würde der Begleiter die Quarte, bey e) hingegen die durch kleinere Noten bezeichnete Sexte zu wählen haben, wenn nämlich die kleinern Noten in einem Solo u. dgl. von der dazu gesetzten Hauptstimme gespielt würden.

Soll die Begleitung fünfstimmig seyn, so greift man zu $\frac{8}{3}$ die Oktave, und verdoppelt überdies noch die Quarte f) oder die Sexte g), je nachdem das eine oder das andere Intervall den Umständen angemessener ist.

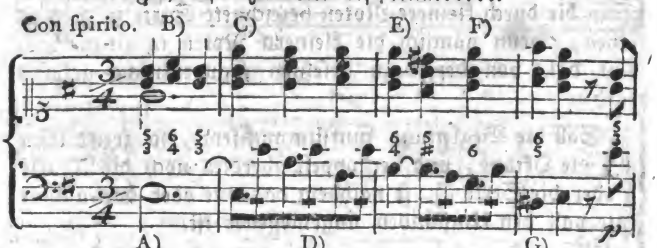




Anm. Daß die Ziffern $\frac{6}{6}$ bey b) und c) einen unvollständigen Quartsextenakkord bezeichnen, wozu folglich nicht die Terz, (wie §. 115.) sondern die Quarte gehörte: dies erhellet aus dem bey b) durch kleinere Noten bemerkten Grundbasse. In dem erstern Beyspiele b) kann die Quarte auch wirklich ohne Fehler mit dazu genommen werden. Rathsamer ist es jedoch, solche Stellen nur dreystimmig zu begleiten.

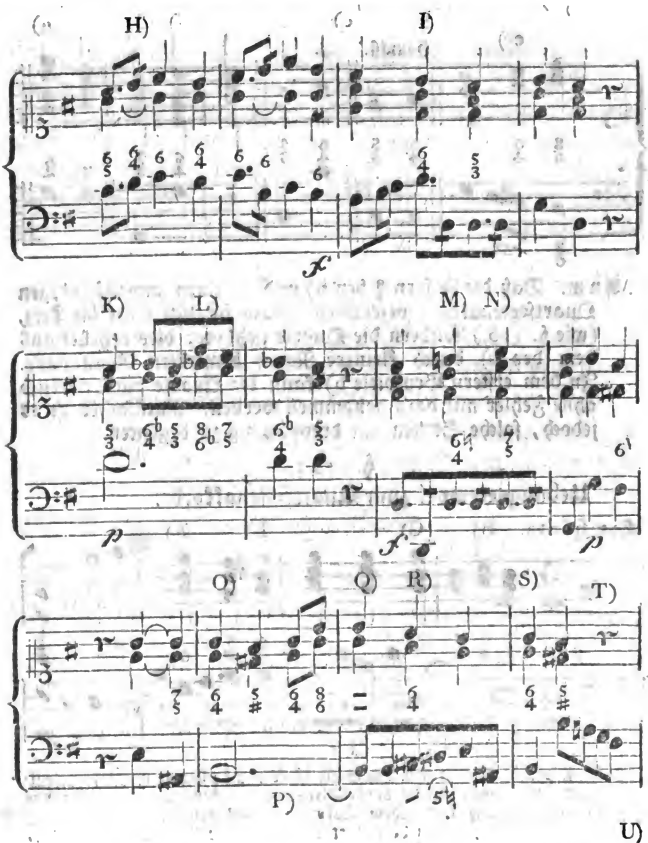
§. 123.

Uebungsexempel zum Quartsextenakkorde.

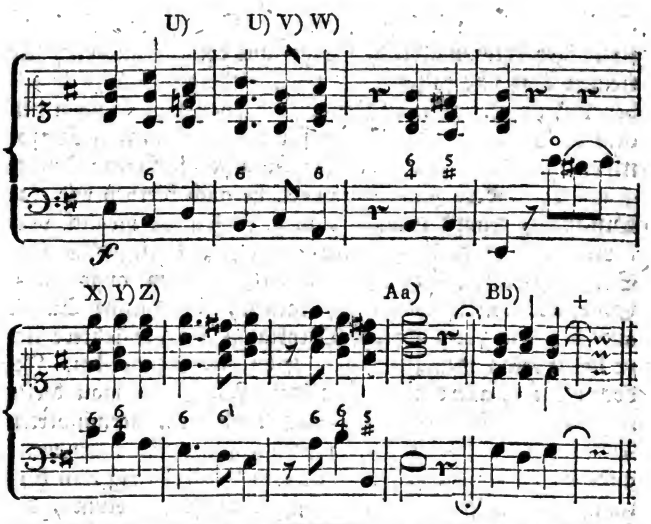


*) A) §. 29. b). Bey ruhendem Basse ist es nicht allezeit nöthig, diejenigen Intervalle, welche beybehalten werden können, (wie oben das e im Tenore,) mit jedem Takttheile aufs neue anzuschlagen. B) §. 119. c). C) Hier verändert man die Lage deswegen, weil hernach der Baß sehr hoch geht. Auch ist es, des liegenbleibenden (gebundenen) Basses ungeachtet, hier beynahe nothwendig, die Harmonie wieder anzugeben, damit der gute Takttheil mehr Nachdruck erhält. Nur versteht es sich, daß dies alsdann zweckwidrig wäre, wenn der Komponist in allen dazu gesetzten Stimmen auszuhaltende Töne angebracht hätte, wie unten bey Bb) †). Da zur genauern Bestimmung solcher Fälle noch kein Zeichen eingeführt worden ist, so muß man hören, und die Begleitung dem Ganzen anpassen lernen. — D) §. 81. a). E) §. 119. c). F) §. 112. d). Nähme man zu diesem Sextenakkorde statt der Oktave die doppelte Sexte, so würden hernach Sprünge nöthig werden. G) §. 148. aa).

Digitized by Google



H) §. 121. und 122. Das g der Mittelstimme kann hierbey ebenfalls ununterbrochen ausgehalten werden; jedoch ist es auch nicht fehlerhaft, bey dem zweyten Viertel die Taste wieder aufs neue anzuschlagen. So auch im folgenden Takte. I) §. 80. a). K) §. 29. d). Das nicht widerrufene fis bezeichnet nach §. 19. die Tonart G. (in diesem Falle moll;) mithin hat der Baß die Dominante. L) §. 122. b). M) §. 119. c) und 121. b). N) §. 142. d). O) §. 120. a). P) §. 29. c). Q) §. 34.) d). R) §. 122. cc). S) §. 120. a). T) §. 38. d).



Viertes Kapitel.

Von den Nebendreyklängen (uneigentlichen Dreyklängen) und ihren Versetzungen.

Erster Abschnitt.

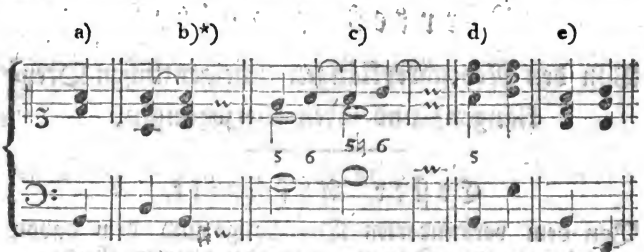
Von dem verminderten Dreyklange und dem davon abstammenden Sexten- und Quartsextenakkorde.

§. 124.

Der verminderte Dreyklang (uneigentlich verminderte, auch wohl dissonirende Dreyklang, *trias de-*

U) §. 71. f) g). V) §. 81. c). W) §. 128. c). X) §. 79. Y) §. 119. a), und 121. a). Z) §. 101. a). Man würde außerdem in zwey Stimmen zugleich einen Sprung machen müssen. Aa) §. 62. Anm. 1. d).

deficiens) ist, wie der harmonische Dreyklang, ein dreystimmiger Stammakkord, welcher aus dem Grundtone, der kleinen Terz und falschen oder verminderten Quinte desselben besteht a). Diese Quinte wird zwar von Einigen bey dem verminderten Dreyklange für **unvollkommen konsonirend** erklärt, und in dieser Hinsicht die **kleine** Quinte genannt; Andere hingegen wollen sie auch hierbey wie eine **Dissonanz** behandelt wissen, d. h. sie soll wo möglich vorbereitet, oder doch nicht verdoppelt, und eigentlich eine Stufe abwärts aufgelöst werden b). Dem angehenden Generalbaßspieler würde ich rathen, die falsche Quinte auch bey dem verminderten Dreyklange auf die letztere Art zu behandeln; wenigstens geht er dabey am sichersten. Jedoch giebt es allerdings verschiedene Fälle, wo man dieses nicht sehr dissonirende Intervall nach dem verminderten Dreyklange aufwärts fortschreiten läßt. So wird unter andern, außer der §. 47. bemerkten Uebergehung, in dem nachstehenden Beyspiele c) die gedachte Fortschreitung, der Aehnlichkeit wegen, gewissermaßen nothwendig u. dgl. m.



Anm. Wenn Kirnberger in der Kunst des reinen Satzes, erst. Theil, Seite 38. für Manchen vielleicht nicht sogleich verständlich schreibt: „Der verminderte Dreyklang" (der Baß nach dem verminderten Dreyklange) „hat keine andere Fortschreitung, als vier Grade über sich zu treten: in der har-

*) Hier soll nur die Vorbereitung, und durch ∾ die Auflösung der falschen Quinte gezeigt werden. Ob man aber bey dem verminderten Dreyklange die Oktave gern verdoppelt ꝛc. davon in dem folgenden Paragraphen.

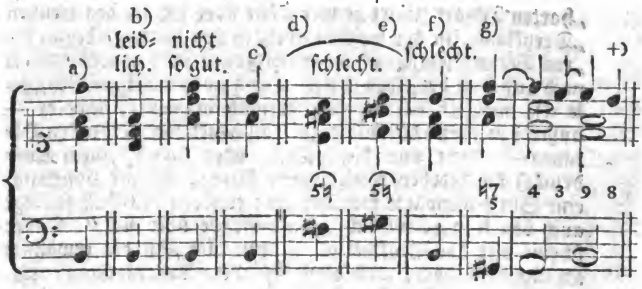
Digitized by Google

„harten Tonart steiget er vier Töne über sich in den weichen „Dreyklang, in der weichen aber, in den harten, oder in de„ren Verwechselungen“ ꝛc. so widerlegt er dies unvermerkt noch auf eben derselben Seite. Denn in dem obigen Beyspiele d), worauf Kirnberger hernach verweiset, läßt er — außer den sonst eben nicht zu empfehlenden verdeckten Oktaven — nicht nur die falsche, oder (nach seinem Ausdrucke) die hierbey konsonirende kleine, Quinte absichtlich eine Stufe aufwärts fortschreiten; sondern der Baß springt auch von h in g, folglich „sechs Grade über sich.“ Besser scheint mir das Beyspiel e) zu seyn, im Fall die erwähnte Quinte denn doch, auch ohne besondere Veranlassung, aufwärts gehen soll. (Von dem Sitze des verminderten Dreyklanges noch ins besondere §. 127.)

§. 125.

Da es nicht rathsam ist, die falsche Quinte bey dem verminderten Dreyklange zu verdoppeln*): so bleibt im vierstimmigen Satze nichts übrig, als die doppelte Terz a), oder allenfalls die Oktave b). Diese Letztere macht den verminderten Dreyklang merklich härter; denn sie verhält sich zur tiefer liegenden Quinte wie eine übermäßige Quarte c); daher ist die doppelte Terz bey diesem Akkorde der Oktave unstreitig vorzuziehen. Auch dürfte man auf der zufällig erhöheten sechsten und siebenten Stufe in der weichen Tonart — wo Einige den verminderten Dreyklang gebrauchen — aus bekannten Ursachen (§. 69. c) den Grundton ohnehin nicht verdoppeln; folglich wäre die Behandlung bey d) und e) auch in dieser Rücksicht nicht gut. Auf jeden Fall suche man die Oktave, wenn sie nöthig werden sollte, in der Oberstimme zu vermeiden f). Daß aber diese Lage dennoch nicht unter allen Umständen vermieden werden kann, erhellet schon aus dem Beyspiele g) bey +), wo die vorher im Diskante liegende None auch in derselben Stimme eine Stufe abwärts aufgelöst werden muß.

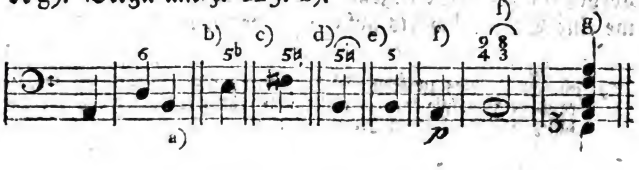
*) Ich schreibe dies zunächst für Anfänger, und will dadurch geübtere Generalbaßspieler, welche die erwähnte Verdoppelung für zulässig halten, keinesweges einschränken.



§. 126.

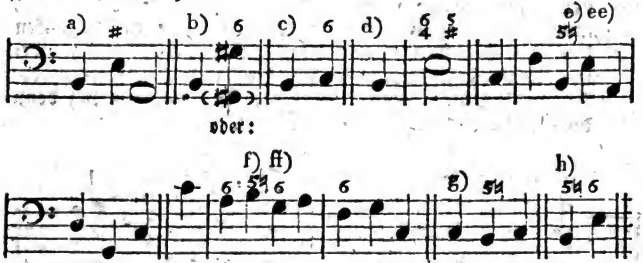
Man pflegt den verminderten Dreyklang entweder gar nicht a), oder etwas unbestimmt, wie bey b), durch 5♭ und erniedrigend 5♮ anzudeuten c). Weil aber auch der Quintsextenakkord mit der falschen Quinte oft nur durch 5♭ oder 5♮ bezeichnet wird: (§. 149.) so fügen verschiedene Komponisten oder Bezifferer, wenn sie den verminderten Dreyklang meinen, nicht ohne Grund über die 5 mit dem erniedrigenden Versetzungszeichen noch einen Bogen hinzu, wie bey d). (§. 36.) Andere hingegen bedienen sich bloß der Ziffer 5 zur Bezeichnung des verminderten Dreyklanges e). Die Terz und Oktave findet man nur alsdann mit angedeutet, wenn dies aus gewissen Ursachen nöthig wird.

Bey dreystimmig zu begleitenden Stellen greift man bloß die Terz und Quinte zum Grundtone. Jedoch müßte in dem Beyspiele f), der erforderlichen Auflösung wegen, sogar die falsche Quinte (über H) wegbleiben. Im fünfstimmigen Satze nimmt man, nebst dem Grundtone und der falschen Quinte, noch die doppelte Terz und die Oktave g). Vergl. mit §. 125. b).



§. 127.

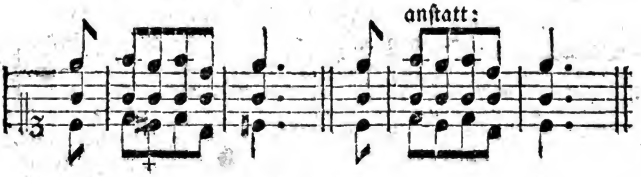
Der verminderte Dreyklang hat seinen eigentlichen Sitz in der weichen Tonart auf der zweyten Stufe, folglich in A moll auf der Stufe (oder über dem Grundtone) H, in E moll über Fis u. s. w. Am natürlichsten folgt wohl nach dem verminderten Dreyklange auf dieser zweyten Stufe einer weichen Tonart der harte Dreyklang von der Dominante, wie bey a), oder die erste Verwechselung desselben b). Jedoch wird zuweilen so wohl dieser Dreyklang, als seine Versetzung übergangen c), so wie man auch den Quartsextenakkord dazwischen eingeschaltet findet d). In der harten Tonart hat der, nur selten vorkommende, verminderte Dreyklang seinen Sitz auf der siebenten Stufe, folglich in C dur über der Baßnote H ꝛc. wie in den Beyspielen e) und f).



Anm. 1. Weil auf der siebenten Stufe der harten Tonart, außer dem verminderten Dreyklange auch der, von Vielen eben so bezeichnete, Quintsextenakkord stehen kann: so sind Ungeübte oft zweifelhaft, welcher von beyden Akkorden durch die §. 126. bey b) und c) erwähnte Bezeichnung angedeutet werden soll. Dies entscheiden 1) der jedesmal darauf folgende Akkord, und 2) die Stufe, auf welcher dieser letztere vorkommt. Wenn nämlich nach der siebenten Stufe der harten Tonart, wie hier bey e) und ee), der weiche Dreyklang auf der dritten, oder der davon abstammende Sextenakkord auf der fünften Stufe folgt f) und ff): so wird durch 5♮ (oder 5♭) nicht der Quintsextenakkord, sondern einzig und allein der verminderte Dreyklang angedeutet. Folgt

aber nach der siebenten Stufe der Dreyklang auf der Tonica selbst g), oder die erste Versetzung dieses Dreyklanges h); so bezeichnet $5^{\natural}$ oder $5^{\flat}$ auch in der weichen Tonart nicht so wohl einen verminderten Dreyklang, als vielmehr einen (allenfalls bloß unvollständigen) Quintsextenakkord. Denn sogar bey dreystimmiger Begleitung fühlt oder vermißt man in diesen beyden letztern Fällen die fehlende (weggelassene) Sexte, die im vierstimmigen Satze auch wirklich dazu genommen werden kann.

Anm. 2. Einen unechten verminderten Dreyklang pflegt man gegenwärtig — es versteht sich, nur in der galanten Schreibart — nicht selten da anzubringen, wo eigentlich der harte Dreyklang stehen sollte, nämlich auf der angenommenen Tonica selbst. Dies ist der Fall in dem nachstehenden Beyspiele, worin das mit + bemerkte cis im Basse, (wie hoffentlich Jeder fühlen wird,) nur statt des dahin gehörigen c gebraucht worden ist. Verschiedene moderne Tonsetzer bedienen sich dieses erhöheten Grundtones, um dadurch gewisse, ihnen außerdem vielleicht zu matt ꝛc. scheinende, Gedanken desto hervorstechender (pikanter) zu machen. — Im vierstimmigen Satze kann man bey diesem verminderten Dreyklange die Quinte oder allenfalls die Terz verdoppeln; denn die Oktave findet hierbey nicht statt.



§. 128.

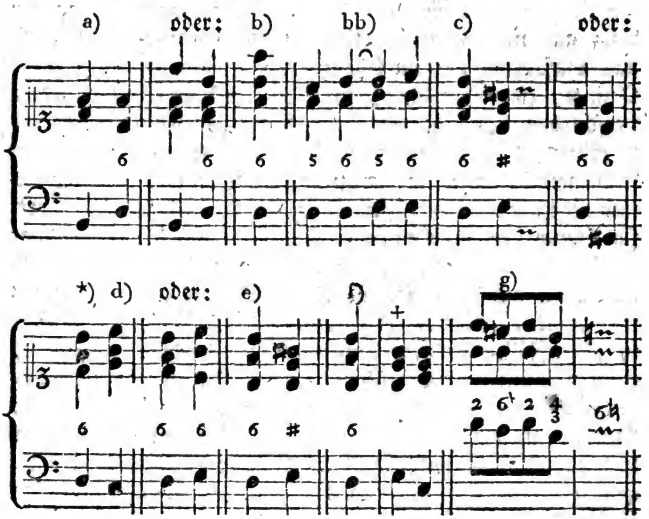
(Sextenakkord.)

Aus dem verminderten Dreyklange entsteht, durch die erste Versetzung des Basses, ein Sextenakkord mit der großen Sexte und kleinen Terz a). Seinen eigentlichen Sitz hat dieser Sextenakkord auf der vierten Stufe der weichen Tonart a); seltner kommt er in der harten auf der zweyten Stufe vor, wie bey bb) und f). Was über den Sextenakkord im Allgemeinen erinnert worden ist, das gilt größtentheils

theils auch hierbey. Ich begnüge mich daher, nur über die erforderliche Verdoppelung eines oder des andern zu diesem Sextenakkorde gehörigen Intervalles, und über die Fortschreitung der Terz, noch einige Bemerkungen zu machen.

Da man bey dem verminderten Dreyklange die falsche (kleine) Quinte nicht gern verdoppelt, so sollte auch bey dem davon abstammenden Sextenakkorde die Terz, als ursprüngliche Quinte, nicht verdoppelt werden. Allein dessen ungeachtet ist die bey b) angegebene Verdoppelung der Terz gar nicht ungewöhnlich. Und allerdings wird auch das Dissoniren der im Grundakkorde befindlichen falschen Quinte, (worüber die Meinungen der Tonlehrer ohnedies verschieden sind, §. 124.) durch die Versetzung noch unmerklicher. Denn nun dissonirt das f nicht mehr gegen den Baß selbst, wie im verminderten Dreyklange, sondern nur gegen eine Mittelstimme. Was §. 124. von der Fortschreitung der falschen oder verminderten Quinte gesagt worden ist, das gilt bey diesem Sextenakkorde von der kleinen Terz. Sonach soll sie eigentlich eine Stufe abwärts fortschreiten, wie bey c) e) und f). Daß dies aber nicht in allen Fällen bequem und ohne Fehler geschehen könne, sieht man unter andern schon aus dem Beyspiele bb). Wäre die Terz verdoppelt worden, wie oben bey b), so dürfte sie ohnehin, der dadurch entstehenden Oktaven wegen, nicht in beyden Stimmen zugleich abwärts fortschreiten. Uebrigens erlauben Einige auch die Verdoppelung der großen Sexte e) f), weil sie hierbey, wenigstens in der weichen Tonart, nicht Leitton ist. Denn bekanntlich leitet nicht h, sondern gis in A moll u. s. w. Sogar in der harten Tonart folgt nach diesem Sextenakkorde nicht die Harmonie bey d), sondern der bey f) mit + bemerkte Dreyklang, wo also die vorhergehende Sexte h ebenfalls nicht als Leitton zu betrachten ist, und folglich auch nicht aufwärts fortschreiten muß. Ich würde aber auch hierbey die doppelte Sexte

nur im Nothfalle hingehen lassen; denn mir scheint sie doch an sich etwas hart zu seyn. Besser ist auf jeden Fall die Begleitung mit der Oktave des Basses, wie in dem Beyspiele c). Und nur äußerst selten wird bey diesem Sextenakkorde die Oktave nicht statt finden. Daß aber bey dem, auf einem unechten verminderten Dreyklange beruhenden, Sextenakkorde g) im vierstimmigen Satze die Terz (oder allenfalls der Baß durch die Oktave) verdoppelt werden könne, folgt aus der zweyten Anmerkung zu §. 127.



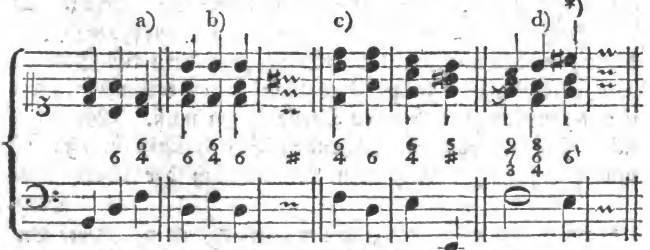
§. 129.
(Quartsextenakkord.)

Der von dem verminderten Dreyklange abstammende Quartsextenakkord mit der großen Sexte und übermäßigen Quar-

*) Der obige Sextenakkord ist, in ähnlicher Verbindung mit dem folgenden Akkorde, wohl nicht eine Versetzung des verminderten Dreyklanges, sondern ein unvollständiger Terzquartenakkord. (Seite 169. und §. 155. c) cc). Verglichen mit der ersten Anmerk. zu §. 127.

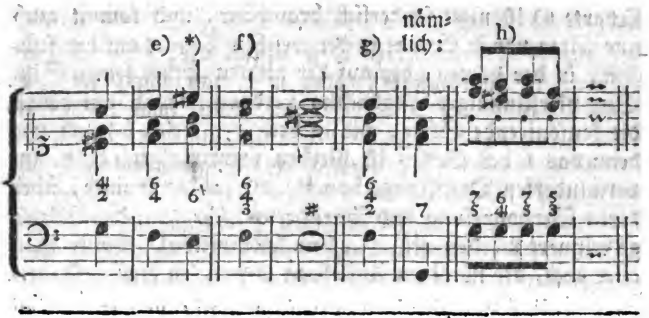
Digitized by Google

Quarte a) ist nicht sonderlich brauchbar, und kommt auch nur selten vor. Er hat in der weichen Tonart auf der sechsten, in der harten aber auf der vierten Stufe seinen Sitz. Bey vierstimmiger Begleitung verdoppelt man am besten die konsonirende Sexte, wie in den Beyspielen b) und c); denn das f des Basses ist hierbey ursprünglich (d. h. im verminderten Dreyklange von H) die falsche Quinte, über deren Verdoppelung und Fortschreitung §. 124. das Nöthige erinnert worden ist. In dem Beyspiele d) könnte man aber doch, der nöthigen Auflösung wegen, zu diesem Quartsextenakkorde nur allein die Oktave greifen, und bey e), in der angenommenen Lage, statt der Oktave allenfalls die Sexte im Einklange verdoppeln. Der übermäßigen Quarte, welche sonst eigentlich eine Stufe aufwärts fortschreiten sollte, verstattet man hierbey eben die Freyheit, die der Baß bey dem verminderten Dreyklange hat. Sie kann daher liegen bleiben b) c), und sodann abwärts gehen oder springen. Uebrigens kommt bey der erwähnten Quarte und Sexte weit gewöhnlicher die Terz vor, wie bey f). (§. 158. b). Die in dem Beyspiele g) hinzu gekommene Sekunde bezeichnet einen ganz andern Grundakkord, und gehört also gar nicht hierher. (§. 87. d) und §. 160. a). Zu dem unechten Quartsextenakkorde auf der Dominante h), wo die zufällig erhöhete übermäßige Quarte statt der eigentlich dahin gehörigen reinen Quarte vorkommt, kann man im vierstimmigen Satze die Oktave greifen, oder allenfalls die Sexte verdoppeln. (§. 127. Anm. 2.)



*) Von K. Bach entlehnt. Siehe dessen Versuch ꝛc. S. 107.

Digitized by Google



Zweyter Abschnitt.

Von einigen andern dissonirenden Dreyklängen und ihren Versetzungen.

§. 130.

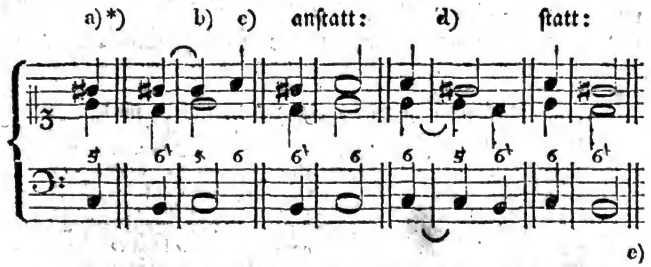
Der übermäßige Dreyklang (der uneigentlich vergrößerte Dreyklang, *trias superflua* u. s. w.) besteht aus dem Grundtone, der großen Terz und übermäßigen Quinte a). Er hat seinen eigentlichen Sitz auf der dritten Stufe in der weichen Tonart, folglich in A moll auf der Stufe C, in D moll auf F ꝛc. wo mehrentheils der dahin gehörige Sextenakkord durch ihn aufgehalten wird b). In diesem Falle muß die dissonirende übermäßige Quinte vorher liegen, und aufwärts (eine Stufe über sich) aufgelöst werden c). Bey d) entsteht durch die Verzögerung des Basses und der Mittelstimme ein übermäßiger Dreyklang, wobey aber nicht die Quinte, sondern der Baß eine Stufe abwärts aufgelöst werden, oder vielmehr in die ihm eigentlich zukommende Stelle treten muß. (Gewöhnlicher sind die darauf beruhenden Versetzungen §. 131. g) und §. 132. c). Außerdem kommt auch der übermäßige Drey-

a) Marpurg, Handbuch bey dem Generalbasse, S. 39. Beyde Beyspiele mag ich weder vertheidigen, noch geradezu verwerfen.

Digitized by Google

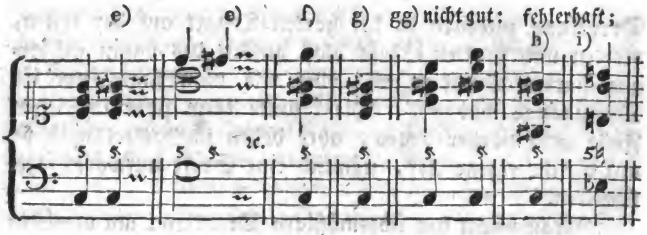
Dreyklang zuweilen in der harten Tonart auf der ersten, vierten und fünften Stufe bloß anstatt des dahin gehörigen harten Dreyklanges, oder wie man sagt, nur im Durchgange vor e). Die Quinte kann zwar in diesem Falle nicht vorher liegen, aber dessen ungeachtet muß sie auf die ihr eigene Art, nämlich eine Stufe aufwärts fortschreiten.

Man pflegt den übermäßigen Dreyklang am gewöhnlichsten bloß durch 5 oder erhöhend 5♯ zu bezeichnen, wie in den Beyspielen a) und i). Nur selten wird noch eine oder die andere erforderliche Ziffer hinzu gefügt. Bey vierstimmiger Begleitung verdoppelt man am besten die Terz f). Ist aber diese Verdoppelung ohne Fehler nicht möglich, so wählt man dafür die Oktave g); jedoch darf sie, bey diesem Akkorde besonders, ohne die dringendste Noth nicht in der Oberstimme genommen werden. Denn die bey gg) im Diskante liegende Oktave c verhält sich zu dem tiefern gis wie eine verminderte Quarte, und macht daher diesen, schon an sich etwas harten, Akkord noch widriger. Daß es aber fehlerhaft wäre, die übermäßige Quinte zu verdoppeln, wie in den Beyspielen h) und i), dies folgt aus §. 69.



*) Dieser Dreyklang wird zwar von Kirnbergern als völlig unbrauchbar verworfen; (Die Kunst des reinen Satzes, erst. Theil, S. 39.) allein in dem Zusatze oder Anhange zu eben demselben Theile findet man S. 30. gleichwohl manche Bemerkungen über diesen Akkord und dessen Versetzungen. — Sulzer schreibt sogar in dem Artikel Dreyklang: „Einige Toulehrer halten alle Akkorde, deren Inter-

„valle



§. 131.

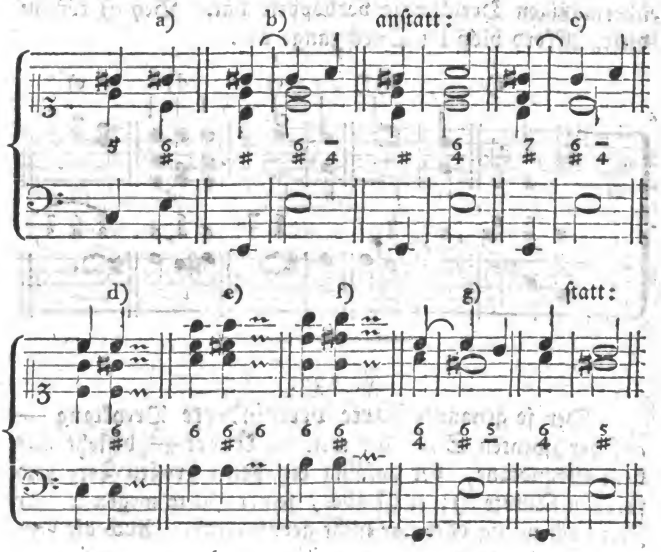
(Sextenakkord.)

Bey demjenigen Sextenakkorde, welcher aus dem übermäßigen Dreyklange entſpringt a) und in der weichen Tonart auf der fünften Stufe ſeinen Sitz hat, darf die diſſonirende große Terz nicht verdoppelt werden, weil ſie urſprünglich eine übermäßige Quinte iſt. Man greift alſo, bey vierſtimmiger Begleitung, die Oktave b) oder allenfalls die doppelte Sexte dazu c). Die Terz muß in dieſem Falle vorher liegen, und bey der Auflöſung in die dadurch aufgehaltene Quarte fortſchreiten, wie bey b) und c). In der harten Tonart kommt dieſer Sextenakkord mit der zufällig erhöheten Terz auf der dritten, ſechſten und ſiebenten Stufe d) e) f) nur im Durchgange vor. Bey d) und f) verdoppelt man am beſten die Sexte, weil der Baß hier-

„valle die Namen der Terzen und Quinten tragen, für harmoniſche „Dreyklänge: nach ihrer Meinung wäre alſo auch der Akkord c, e, „gis ein Dreyklang. Da aber die übermäßige Quinte c—gis offenbar diſſonirt, ſo kann man dergleichen Akkorde keinesweges zu den „Dreyklängen rechnen ꝛc.“ Harmoniſch oder konſonirend (§. 14.) iſt dieſer Dreyklang freylich nicht, (ob er gleich in Bachs Verſuche ꝛc. der uneigentlich vergrößerte harmoniſche Dreyklang genannt wird;) aber ein diſſonirender Dreyklang kann er doch deſſen ungeachtet ſeyn. Denn der Kunſtausdruck Dreyklang bezeichnet nur einen aus dem Grundtone, deſſen Terz und Quinte beſtehenden an ſich dreyſtimmigen, aber eben nicht ſchlechterdings konſonirenden Akkord. Auch der verminderte Dreyklang wird bey weitem nicht einſtimmig für konſonirend gehalten. — Uebrigens ſind freylich nicht alle nur denkbare Dreyklänge, z. B. His, des, f; His, dis, fes u. dgl. in der Ausübung gewöhnlich und brauchbar.

Digitized by Google

hierbey in beyden Fällen eine Art von Leitton hat; (§. 101. Anm.) bey e) hingegen ist die Oktave brauchbarer; ob ich mir gleich übrigens den Sextenakkord in dieser Verbindung nicht gern erlauben würde. Das Beyspiel g) läßt sich aus §. 130. d) leicht erklären. Da hierbey die Sexte im Grunde nur ein Vorhalt ist, so muß auch diese, nicht aber die Terz, eine Stufe abwärts aufgelöst werden.



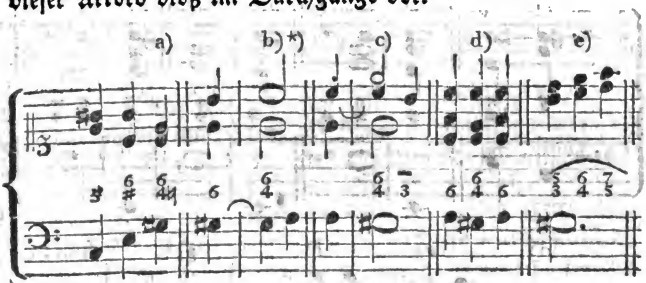
§. 132.

(Quartsextenakkord.)

Durch die zweyte Versetzung des Basses entsteht aus dem übermäßigen Dreyklange ein dissonirender Quartsextenakkord mit der verminderten Quarte und kleinen Sexte a). Weil hierbey die ursprüngliche Dissonanz in den Baß verlegt wird, so sollte sie eigentlich auch im Basse vorbereitet und aufgelöst werden, wie bey b). Allein gewöhnlicher kommt dieser Akkord auf die bey c) bemerkte Art vor, daß

näm-

nämlich die vorzubereitende verminderte Quarte als ein Vorhalt der Terz gebraucht, und folglich auch in dieses Intervall aufgelöst wird. (§. 130. d). In beyden Fällen greift man, bey vierstimmiger Begleitung, die doppelte Serte. Wiewohl Kirnberger in dem Beyspiele d) — wo das gis statt des eigentlich dahin gehörigen Tones g steht — die stillstehende verminderte Quarte als Oktave im übermäßigen Dreyklange verdoppelt hat. Bey e) kommt dieser Akkord bloß im Durchgange vor.

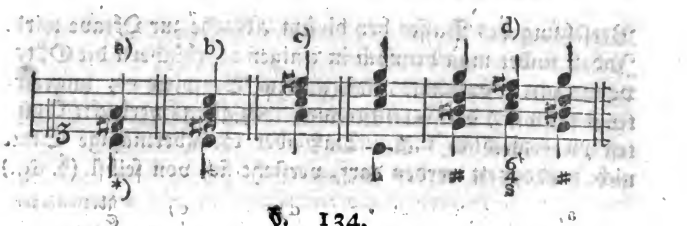


§. 133.

Der so genannte harte verminderte Dreyklang — auf der zweyten Stufe der weichen Tonart — besteht aus dem Grundtone, der zufällig erhöheten großen Terz und falschen Quinte a); er ist aber, seiner Härte wegen ꝛc. zur Zeit noch wenig oder gar nicht gebräuchlich. Auch die beyden möglichen Versetzungen desselben findet man nur äußerst selten. Jedoch gründet sich auf diesen Dreyklang der zwar ebenfalls ziemlich ungewöhnliche Septimenakkord bey b), von welchem aber der sehr bekannte Terzquartenakkord mit der übermäßigen Serte abstammt c). Daß Einige diesen Terzquartenakkord aus dem verminderten Dreyklange ꝛc. herleiten, soll an seinem Orte (§. 140.) bemerkt werden.

a)

*) Hier wird durch $\frac{6}{4}$ der folgende Dreyklang A moll vorausgenommen. (§. 212. f.)

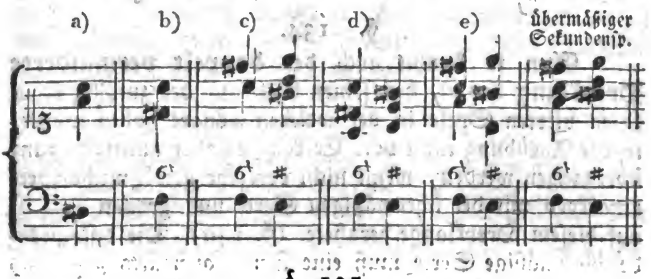


§. 134.

Eben so kommt auch der doppelt verminderte Dreyklang bey a), der seinen Sitz auf der zufällig erhöheten vierten Stufe in der weichen Tonart haben müßte, in der Ausübung nicht vor. Er könnte daher allenfalls ganz übergangen werden, wenn nicht der sehr gewöhnliche Septenakkord mit der übermäßigen Sexte und großen Terz b) auf diesem Dreyklange beruhete. (§. 140). Die dissonirende übermäßige Sexte muß eine Stufe aufwärts gehen c) d). Man verdoppelt, bey vierstimmiger Begleitung, am gewöhnlichsten die Terz c) d). Denn ob sie sich gleich gegen den, bey a) angegebenen, Grundton wie eine falsche Quinte verhält: so dissonirt sie doch weniger, als das f, oder die ursprünglich verminderte Terz, welche durch die Ver-

*) Marpurg nennt dergleichen Dreyklänge gemischte, „weil sie nicht in einer Tonart allein, sondern in mehreren zugleich ihren Grund haben.“ (Handbuch, erster Theil, S. 43.) Bey dem obigen harten verminderten Dreyklange a) gehören nämlich die beyden Töne h und f in A moll, das dis hingegen ist dazu aus der weichen Tonart E gleichsam nur erborgt. Daher bezeichnet auch dieses, hierbey bloß zufälliger Weise erhöhete, dis keinen wirklichen Leitton von E; sondern die Modulation bleibt in dem Beyspiele d), auch bey und nach dem erwähnten dis, noch immer in A moll. Denn sollte bey d) wirklich in E dur ausgewichen werden, so könnte dabey, außer dem vorhergehenden c, das f nicht statt finden. Diese Bemerkung ist deswegen wichtig, weil sich daraus verschiedene zweydeutige Fälle in Hinsicht auf die jedesmalige Modulation bestimmen und erklären lassen. — Nach Portmanns Behauptung (in der kleinen Schrift: Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen ꝛc. S. 31.) gehört der harte verminderte Dreyklang nicht nur ganz und allein in A moll, sondern er liegt auch auf der konsonirenden Seite der daselbst aufgestellten Grundharmonie, und muß daher nach S. 22. und 44 nothwendig konsoniren. Gleichwohl erklärt ihn der Verfasser in der nämlichen Schrift S. 58 und 63. für dissonirend, und billigt nur die zweyte Umkehrung (Versetzung) davon. —

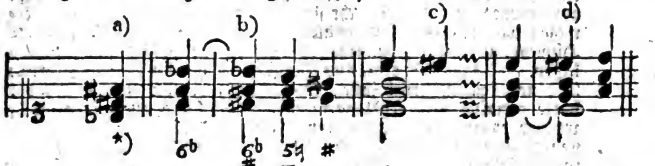
Versetzung des Basses bey diesem Akkorde zur Oktave wird. Indeß findet man dennoch in einigen Lehrbüchern die Oktave als vierte Stimme, wie in dem Beyspiele e), ungeachtet sodann bey der Fortschreitung wenigstens verdeckte Quinten unvermeidlich sind. Daß aber die übermäßige Sexte nicht verdoppelt werden darf, versteht sich von selbst. (§. 69.)



§. 135.

Auf dem ganz ungewöhnlichen **doppelt vergrößerten** Dreyklange bey a) beruht der etwas seltene, und auch eben nicht zu empfehlende, Sextenakkord mit der dissonirenden verminderten, und abwärts aufzulösenden Sexte b). Eine vierte Stimme ist bey diesem Akkorde, ohne fehlerhafte Verdoppelungen, Querstände u. dgl. beynahe nicht möglich, man begleitet ihn daher nur dreystimmig.

In dem bey c) angegebenen Drey- oder vielmehr Vierklange kommt die übermäßige Prime (oder Oktave) eigentlich nur im Durchgange vor. Jedoch wird dieser Akkord in der freyen Schreibart zuweilen auch wohl auf einem guten Takttheile angebracht, wie bey d).



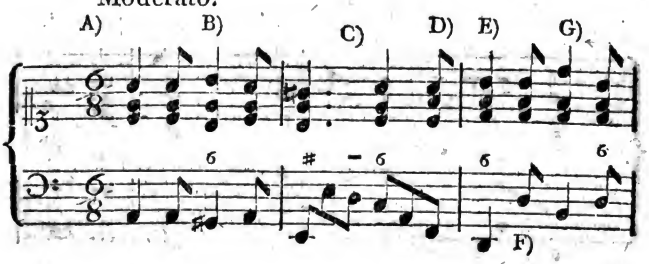
Die

*) In einem nur erst seit kurzem heraus gekommenen Lehrbuche wird dieser

Die etwa noch übrigen Drey- und Vierklänge, welche in einigen Lehrbüchern erwähnt werden, kann ich füglich ganz übergehen; denn sie kommen entweder gar nicht vor, oder die Kenntniß derselben nützt höchstens nur dem spekulativen Musiker.

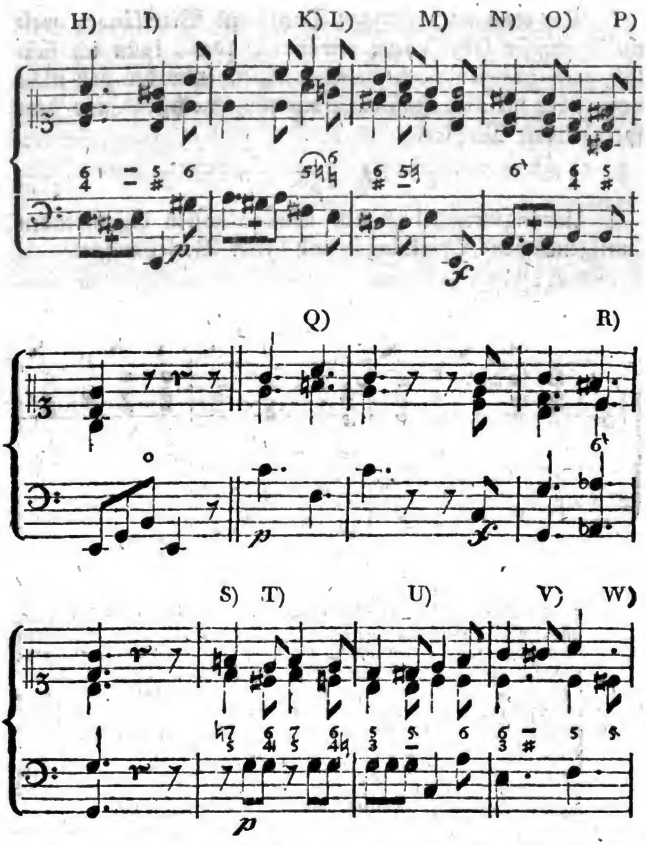
§. 136.

Uebungsexempel zu den gewöhnlichsten dissonirenden (uneigentlichen) Dreyklängen und deren Versetzungen.

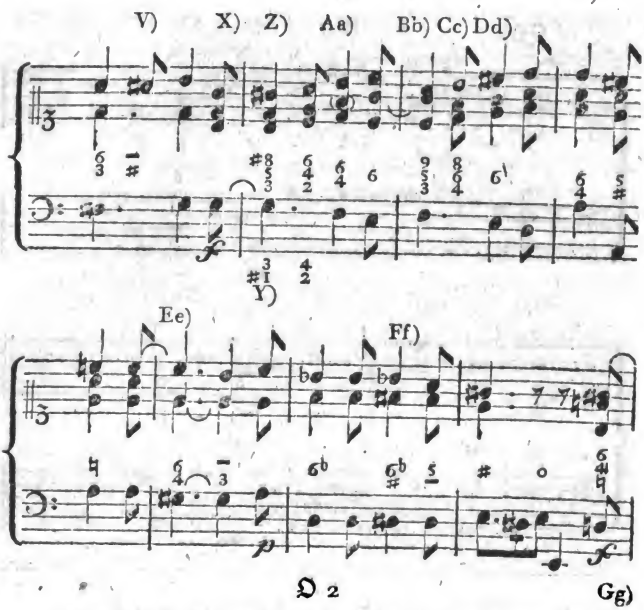


Hier Dreyklang nicht ganz ohne Grund für ein Hirngespinst erklärt. Wenigstens sind in der weichen Tonart, worin er auf der zweyten Stufe seinen Sitz haben müßte, alle drey dazu gehörige Töne fremd; obgleich übrigens weder der Dreyklang selbst, noch der davon abstammende Sextenakkord an sich, oder außer der Verbindung, widrig klingt, weil man nämlich ganz andere Akkorde zu hören glaubt. Dagegen werden von einigen neuern Tonlehrern nicht nur die §. 133. und 134. nahmhaft gemachten Dreyklänge, sondern auch die davon abstammenden Sexten- und Quartsextenakkorde für zulässig und brauchbar erklärt. Allein bis jetzt bedienen sich nur noch wenige Komponisten dieser ziemlich hart dissonirenden Akkorde.

A) §. 83. b). B) §. 111. d), gg). C) Hätte das Tonstück einen muntern ꝛc. Charakter, so könnte zu diesem dritten Achtel der Akkord ebenfalls wieder angegeben werden. (§. 34. c). Eben so auch im vierten Takte u. s. w. D) §. 81. b) und c). E) §. 128. c). F) §. 31. b). G) §. 125. a) f), und §. 126. a). Da die Oktave besonders in der Oberstimme eine schlechte Wirkung thut, so umgeht man sie lieber; (vergl. mit S. 164.) nur müssen dabey die übrigen Intervalle in ihrer vorigen Lage beybehalten werden, weil das f einigermaßen dissonirend ist. (§. 128.)

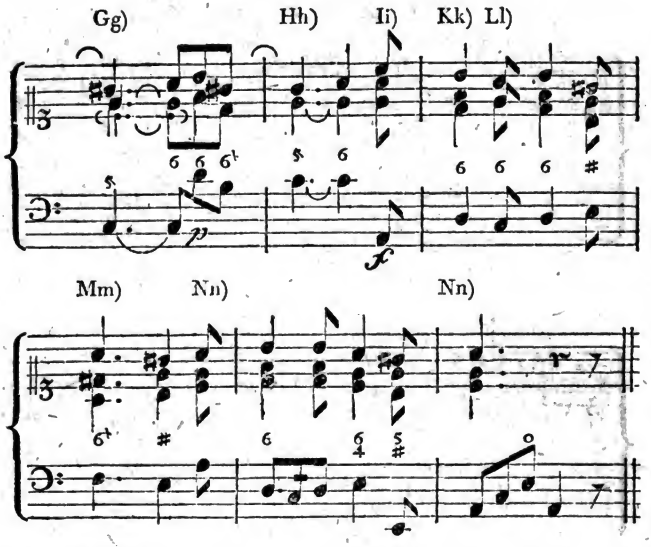


H) §. 127. d). I) Den im Diskante liegenden Leitton übernimmt bey dem folgenden Sextenakkorde der Baß. (§. 46.) Ueberdies ist es auch bey einem musikalischen Ruhepunkte (Einschnitte ꝛc.) nicht nothwendig, daß der Leitton aufwärts fortschreite. K) §. 126. L) §. 45. Hielte man aber die falsche Quinte für eine Konsonanz, so wäre die Auflösung ohnehin unnöthig. — M) §. 103. b). Allenfalls könnte jedoch auch die Quinte h in der Mittelstimme anstatt der Oktave genommen werden; wiewohl die kufenweise Fortschreitung besser ist. Im Diskante kann das h auf keinen Fall statt finden; denn theils schrei-



schreitet die vorhergehende falsche Quinte (a) am natürlichsten eine Stufe abwärts fort; theils würden auch durch das h in der Oberstimme gegen den Baß Quinten von ungleicher Größe entstehen. §. 60. c) e). N) §. 128. c). Da hier in E moll ausgewichen worden ist, so gilt das A nunmehr für die vierte Stufe. (Ebend. a). O) §. 31. c). P) §. 102. n). Q) §. 103. b). Weil nämlich das vorhergehende e bey dem Dreyklange auf der nunmehrigen Nebentonica C als ein Leitton zu betrachten ist. (S. 153.) R) §. 134. c). S) §. 32. c). T) §. 129. h). U) §. 130. e). V) §. 32. a) und §. 131. d). Am sichersten begleitet man solche Stellen nur dreystimmig; denn die vierte Stimme ist wenigstens ohne Sprünge nicht möglich. In geschwinderer Bewegung läßt man die eingeschalteten dissonirenden halben Töne ganz ohne Begleitung überhin gehen, und giebt also nur die, auf dem guten Takttheile eintretenden, Dreyklänge und Sextenakkorde an. W) §. 130. X) Der Folge wegen ist es hier rathsam, die Lage zu verändern. Y) Ob die eine oder die andere Bezifferung besser sey, hat man noch nicht entschieden. Z) §. 135. d). Aa) §. 129. e). Bb) Die None g, welche vorher im Alte lag, muß auch in derselben Stimme vorbereitet, und hernach eine Stufe abwärts aufgelöst werden. Aus dem erstern Grunde wurde hierbey ein Sprung in der Oberstimme nothwendig. Cc) §. 129. d). Dd) §. 111. c) e). Ee) §. 132. e). Ff) §. 135. b).

Digitized by Google



Fünftes Kapitel.

Von dem zweyten Grundakkorde und dessen Versetzungen.

Erster Abschnitt.

Vom Septimenakkorde.

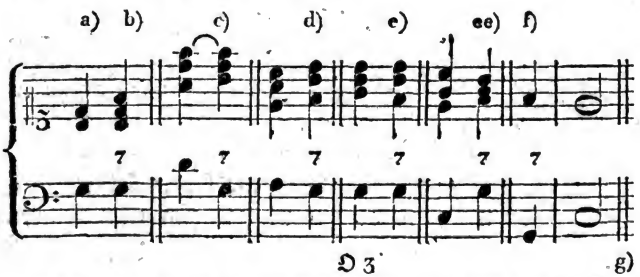
§. 137.

Der Septimenakkord ist ein vierstimmiger dissonirender Grundakkord, aus welchem, durch die Versetzung des

Gg) §. 130. b) f) g). Hh) Ebend. b). Ii) Wie oben bey X). Kk) §. 128. c). Ll) Um Oktaven oder im Tenore Sprünge zu vermeiden, wird hier die Terz im Einklange nöthig. Mm) §. 134. c) d). Nn) §. 62. Anm. d).

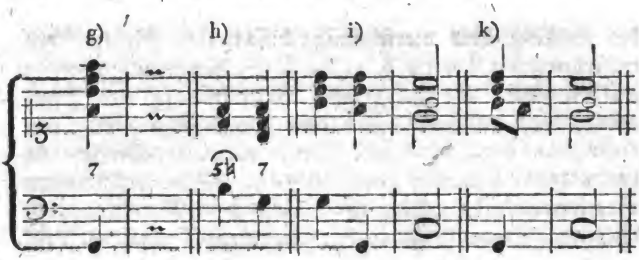
Digitized by Google

des Basses, drey vierstimmige dissonirende Nebenakkorde entstehen, die bereits §. 12. u. §. 87. namentlich angezeigt worden sind. Er hat seinen Hauptsitz auf der Dominante, und entspringt aus dem Dreyklange a), zu welchem man oben noch eine Terz, oder die Septime des Grundtones hinzufügt, wie bey b). Zum vollständigen Septimenakkorde gehört also, außer dem Grundtone, die Septime, Terz und Quinte b). In jedem Septimenakkorde, welcher sich auf einen konsonirenden Dreyklang gründet*), ist die Septime die einzige Dissonanz. Sie wird daher, vorzüglich in der strengern Schreibart, gehörig vorbereitet c); (§. 44. und §. 68. g) zuweilen tritt jedoch — besonders bey dem Septimenakkorde auf der Dominante — die kleine Septime, als ein nur gelinde dissonirendes Intervall, auch frey ein d). Wiewohl es größtentheils besser ist, wenn sodann statt der Septime der Grundton selbst e), oder die Oktave desselben, in irgend einer Stimme gelegen hat, wie bey ee). In jedem Falle muß die Septime der Regel nach — d. h. die §. 46. und 47. ꝛc. erwähnten Freyheiten abgerechnet — eine Stufe abwärts aufgelöst werden f). Daß sie aber, sogar im fünf- und mehrstimmigen Satze, nicht verdoppelt werden darf, versteht sich ohnedies. Mithin wäre bey dem Generalbaßspielen die unter g) bemerkte Verdoppelung fehlerhaft. (§. 69.)



*) Auch verschiedenen dissonirenden Dreyklängen kann man die Septime des Grundtones beyfügen; folglich giebt es mehrere Arten von Septimenakkorden. (§. 139. f.)

Digitized by Google



Anm. 1. Einige Systematiker lassen den Septimenakkord nicht wie oben bey a) und b) entstehen, sondern sie nehmen an, „man füge zu dem verminderten ꝛc. Dreyklange unten „eine Terz hinzu, wie in dem Beyspiele h).“ Andere setzen den Septimenakkord aus zwey Dreyklängen zusammen, und nennen ihn daher auch den Doppeldreyklang. (§. 13. d). Noch Andere wollen den Septimenakkord gar nicht für einen wirklichen Grund- oder Stammakkord gelten lassen, weil dabey ein Dreyklang zum Grunde liegt. — Welche Meinung den Vorzug verdiene, mögen die Theoretiker entscheiden. Für den angehenden Generalbaßspieler gehören dergleichen Untersuchungen ohnehin nicht. — Uebrigens ist der Septimenakkord wahrscheinlich dadurch erfunden und eingeführt worden, daß man (besonders vor Tonschlüssen) etwa bey dem Dreyklange auf der Dominante, statt der Oktave die Septime nahm i), oder sie nur nachschlagen ließ k), um dadurch desto mehr in den folgenden Akkord der Tonica zu leiten, und einen vollkommnern Tonschluß zu bewirken*).

Anm. 2. Obgleich in dem, bey b) c) d) ꝛc. angegebenen Septimenakkorde auf der Dominante nur Eine wirkliche Dissonanz gegen den Grundton selbst vorhanden ist, so hat doch auch hierbey die große Terz, als Leitton, ihre bestimmte Fortschreitung.

§. 138.

Zur Bezeichnung des Septimenakkordes bedient man sich gewöhnlich nur der Ziffer 7, mit den erforderlichen Ver-

*) Hierüber verdienen unter andern die Artikel Septimenakkord und Dissonanz in Sulzers Theorie nachgelesen zu werden. Ich würde zu weit von meinem Zwecke abkommen, wenn ich mich näher auf ähnliche historische Untersuchungen einlassen wollte.

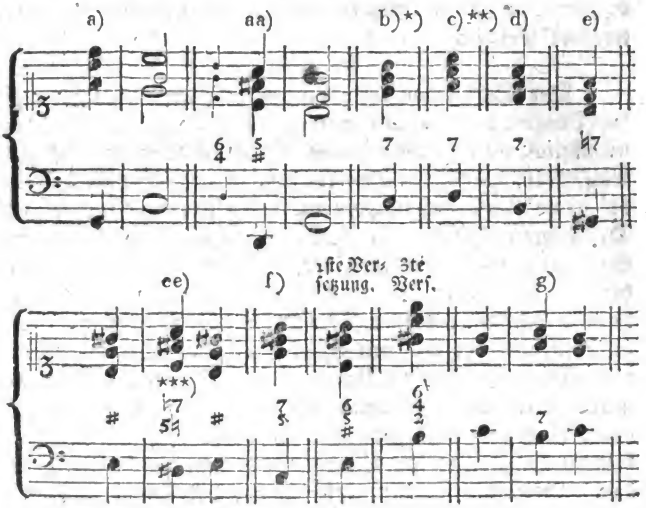
Digitized by Google

Verſetzungszeichen. Zuweilen werden jedoch aus einem oder dem andern Grunde auch die übrigen dazu gehörigen Intervalle, entweder nur zum Theil, oder wohl insgeſammt, mit angedeutet, z. B. $\frac{7}{3}$, $\frac{7}{\sharp}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{6}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{b7}{5}$, $\frac{7}{3}$, $\frac{8}{3}$, u. ſ. w. Daß aber durch die Ordnung, in welcher die Ziffern über einander ſtehen, nicht die jedesmal zu wählende Lage beſtimmt werde, und daß alſo die Septime nach Erforderniß der Umſtände bald in dieſe, bald in jene Stimme zu liegen kommen könne, dies iſt bereits §. 27. erinnert worden.

§. 139.

Der Septimenakkord hat zwar ſeinen Hauptſitz auf der Dominante, worauf man ihn vor Tonſchlüſſen ꝛc. gemeiniglich **von ſelbſt**, (auch **ohne** ausdrückliche Andeutung) ſtatt des harten Dreyklanges zu greifen pflegt, wie bey a) und aa). Weil aber auf jeder Tonſtufe irgend ein Dreyklang angebracht, und ihm die große oder die kleine Septime beygefügt werden kann: ſo entſtehen hieraus in der harten Tonart, außer dem Septimenakkorde mit der kleinen Septime, großen Terz und reinen Quinte a), noch Septimenakkorde wie bey b) c) und d). Sie ſind aber insgeſammt weniger vollkommen oder widriger, (übel klingender,) als der Septimenakkord auf der Dominante a); daher muß auch bey dieſen Septimenakkorden, ſogar in der freyern Schreibart, die Septime jedesmal vorbereitet werden. Bloß der Septimenakkord auf der ſiebenten Stufe d), wobey ein verminderter Dreyklang zum Grunde liegt, macht hiervon eine Ausnahme. Denn bey dieſem Septimenakkorde darf die kleine Septime allenfalls frey eintreten, wie unten bey g). In der weichen Tonart kommt, außer den erwähnten Septimenakkorden, noch auf dem Semitonio modi e) oder auf der zufällig erhöheten vierten Stufe ee) der **verminderte Septimenakkord**, und auf der Mediante ein Septimenakkord mit der übermäßigen Quinte vor, f). Von dem Letztern ſind bloß die beygefügten

ten zwey Versetzungen gewöhnlich. Wiewohl man auch diese nur selten braucht, weil sie allzu sehr dissoniren. Uebrigens müssen bey den genannten Septimenakkorden, außer der Septime selbst, auch die Nebendissonanzen, nämlich in den Beyspielen d) e) und ee) die falsche, bey f) aber die übermäßige Quinte, auf die ihnen zukommende Art aufgelöst werden. Diese Erinnerung gilt auch von allen Nebendissonanzen in den noch folgenden Akkorden.



§. 140.

Die an sich gar nicht, oder doch nur sehr wenig, gebräuchlichen Septimenakkorde bey h) und i) darf ich deswe-

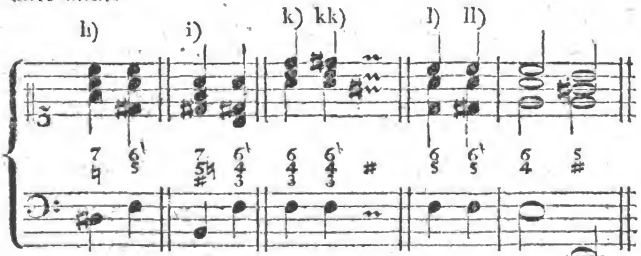
*) Aus dem harten Dreyklange und der großen Septime besteht auch der Septimenakkord auf der vierten Stufe (F), folglich ist er von dem auf der ersten Stufe oben bey b) nicht verschieden.

**) Von gleicher Art, nämlich auf einen weichen Dreyklang gegründet ꝛc. sind auch die Septimenakkorde auf der dritten und sechsten Stufe (E und A.)

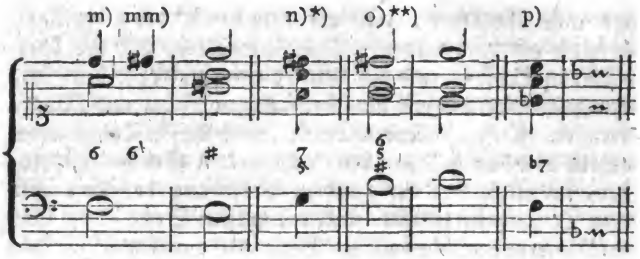
***) Siehe die Anmerkung zu §. 149.

Digitized by Google

gen nicht übergehen, weil auf dem bey h) der beygefügte, ziemlich oft vorkommende Quintsextenakkord mit der übermäßigen Sexte ꝛc. und auf dem Septimenakkorde bey i) der Terzquartenakkord mit der übermäßigen Sexte und Quarte beruhet. (§. 133.) Andere leiten jedoch diesen Terzquartenakkord von dem §. 140. bey d) bemerkten Septimenakkorde her, indem sie bey der zweyten Versetzung desselben (bey dem Terzquartenakkorde) statt der großen Sexte k) die bloß zufällig erhöhete übermäßige Sexte kk) annehmen*). Dies Letztere (zufällige Erhöhen) ließe sich, wie mich dünkt, mit gleichem Rechte auch auf die Sexte des Quintsextenakkordes bey h) anwenden, wenn man nämlich den daselbst angegebenen Septimenakkord nicht für einen Grundakkord gelten lassen wollte. Sonach würde man sich den erwähnten Quintsextenakkord so erklären müssen, wie bey l) und ll). Diesem Grundsatze zu Folge wären auch die §. 133 und 134. angezeigten dissonirenden Dreyklänge entbehrlich, weil man z. B. den Sextenakkord §. 134. nur auf den Dreyklang D moll gründen, und bey dem daraus entsprungenen Sextenakkorde hier bey m) eine erhöhete Sexte annehmen dürfte, mm) u. s. w. Von dem ebenfalls nicht gebräuchlichen Septimenakkorde bey n), der auf der fünften Stufe der harten Tonart seinen Sitz haben müßte, kommt bis jetzt in den Kompositionen einiger neuerer Tonsetzer bloß die erste Versetzung vor, o). Und auch diese wird nicht von Allen für brauchbar anerkannt.



*) Kirnberger, die wahren Grundsätze ꝛc. S. 28 f. Nur wird gleichwohl



Anm. Ueber den Quintsextenakkord bey h) und ll) bemerke ich noch, daß er einzeln (außer aller weitern Verbindung) angegeben, zwar eben so klingt, wie der Septimenakkord bey p); allein in Absicht auf die Modulation findet sich dabey eine sehr merkliche Verschiedenheit. Denn nach dem gedachten Septimenakkorde würde am natürlichsten der Dreyklang B, (dur oder moll,) allenfalls auch G moll ꝛc. folgen; da hingegen der, auf einem Klavierinstrumente eben so klingende, Quintsextenakkord h) die bey ll) bemerkte Modulation in A moll vorausſetzt. (§. 207. Note.)

§. 141.

Von allen den nur eben erwähnten Septimenakkorden ist, (außer dem auf der Dominante,) der so genannte verminderte Septimenakkord bey a), seiner schönen Harmonie wegen***), unstreitig der brauchbarste. Ueber die Entstehung desselben sind die Systematiker sehr verschiedener Meinung. Einige leiten ihn ohne allen Grund vom Septimenakkorde auf der Dominante her. Sie meinen nämlich, man dürfe nur den Baß einen halben Ton erhöhen, und

wohl in der zweyten Tabelle der Kunst des reinen Satzes, erst. Th. auch der Septimenakkord H, dis f, a, als ein Grundakkord aufgestellt. —

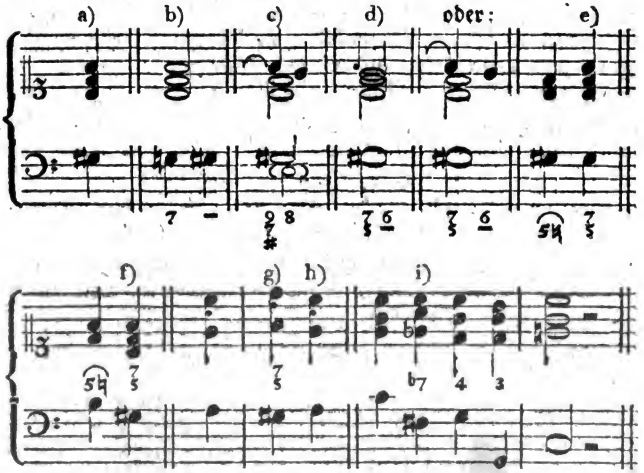
*) Statt der eigentlich dazu gehörigen reinen Quinte (d) steht hier die übermäßige (dis).

**) Mozart: Cosi fan Tutte, im ersten Finale, Es dur, Takt 5. u.a.m.

***) Jedes dazu gehörige Intervall verhält sich zu dem nächstliegenden wie eine kleine Terz, welches bey keinem einzigen andern Akkorde der Fall ist.

Digitized by Google

und die übrigen Stimmen unverändert liegen lassen b). Andere behaupten, er beruhe auf dem Nonseptimenakkorde der Unterterz des Basses, mithin sey die Septime, als None des weggelassenen wahren Grundtones — den ich in dem Beyspiele c) durch die eingeschlossene kleinere Note bezeichnet habe — nur ein Vorhalt der Sexte d). Sonach wäre er auch kein selbstständiger Grundakkord. Noch Andere lassen ihn aus dem verminderten Dreyklange entstehen, und zwar so, daß sie diesem Dreyklange entweder oben e), oder unten f), die kleine Terz beyfügen.— Wessen Gründe überwiegend sind, kann hier nicht untersucht und entschieden werden. Ich bemerke nur noch, daß beyde gelinde Dissonanzen in diesem Akkorde, nämlich die Septime und die falsche Quinte, zwar frey eintreten können g) i), aber dennoch in der Regel eine Stufe abwärts aufgelöst werden müssen h).

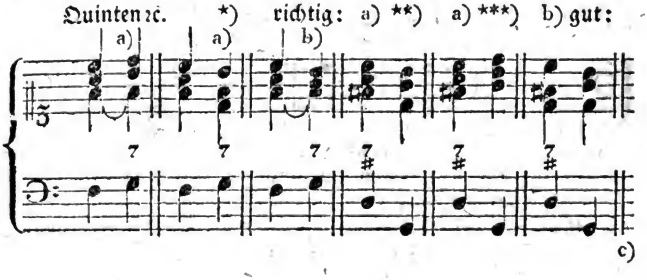


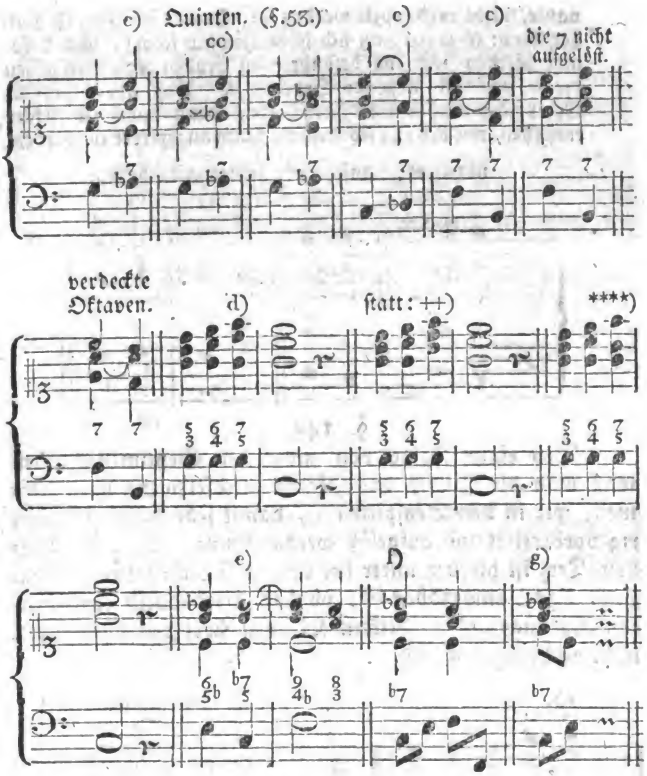
Anm. Zuweilen kommt der verminderte Septimenakkord — der nach §. 139. eigentlich in die weiche Tonart gehört — doch auch wie oben bey i), auf der zufällig erhöheten vierten Stufe der harten Tonart, aber gleichsam nur beyläufig vor. (Verglichen mit der Note S. 207.)

Digitized by Google

§. 142.

Aus verschiedenen Ursachen kann der Septimenakkord, selbst bey vierstimmiger Begleitung, nicht jedesmal vollständig genommen werden. So muß man z. B. in allen den bey a) bemerkten Fällen aus dem Septimenakkorde die Quinte weglassen, und dafür die Oktave wählen b); da hingegen in den Beyspielen c) weder die Quinte, noch die Oktave, sondern nur die doppelte Terz statt findet. Nächst der Septime ist bey diesem Akkorde, so wie bey dem Dreyklange, das wichtigere Intervall die Terz; daher sollte diese im vierstimmigen Satze eigentlich niemals wegbleiben. Jedoch wird auch hiervon zuweilen eine Ausnahme nothwendig. Man läßt z. B. über einem liegenden oder denselben Ton mehrmals wiederholenden Basse d) — wobey gemeiniglich $\frac{6}{4}$ vorhergeht oder nachfolgt — wohl am besten die Terz weg, und greift dafür die Oktave, um dadurch den Sprung in die große Terz zu vermeiden ++), vorzüglich aber deswegen, weil diese Terz, als Leitton, nicht gehörig eine Stufe aufwärts fortschreiten kann, wenn anders der darauf folgende Dreyklang vollständig angegeben werden soll. So auch bey e). Nur ist in diesem Beyspiele, der erforderlichen Vorbereitung wegen, (§. 196.) noch überdies die sonst weniger wichtige Quinte bey dem Septimenakkorde schlechterdings nothwendig. Auch alsdann nimmt man am besten die Oktave, und läßt dafür die Terz weg, wenn die Letztere im Basse nachschlägt f). Außerdem könnte man in einem solchen Falle auch die Begleitung bey g) wählen.





Anm. Die große Terz darf, in Verbindung mit der kleinen Septime, folglich bey dem Septimenakkorde auf der Dominante,

*) Die Septime ist nicht gehörig vorbereitet. (§. 68. g) h).

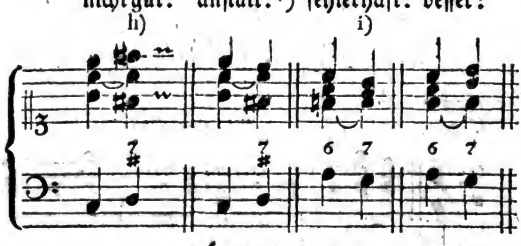
**) Verdeckte Oktaven und Quinten, auch eine unrichtige Fortschreitung des Leittones, die jedoch in einer Mittelstimme zu dulden wäre.

***) Die Septime nicht gehörig aufgelöst, und Quinten von ungleicher Größe. (§. 60. c).

****) Der Alt hat einen schlechtern (monotonischern) Gesang, als bey d).

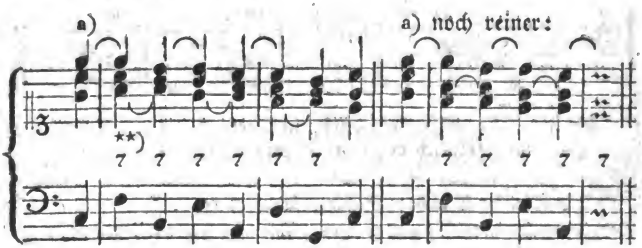
Digitized by Google

nante, nicht verdoppelt werden h). Denn diese Terz ist nach der Anm. zu §. 101. an sich schon ziemlich scharf, und dissonirt hierbey noch ins besondere in beyden Stimmen gegen die dazwischen liegende Septime ꝛc. Daß aber auch die Oktave des Basses nicht statt findet, wenn durch sie Fehler entstehen, wie bey i), dies braucht kaum angemerkt zu werden.



§. 143.

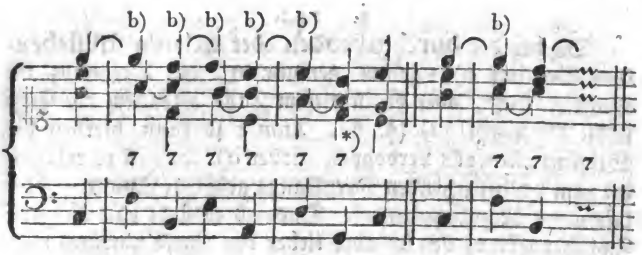
Bey einer Folge von mehreren Septimenakkorden muß man die Quinte und Oktave wechselsweise dazu nehmen, wie in den Beyspielen a), damit jede Septime gehörig vorbereitet und aufgelöst werden könne. Auch die doppelte Terz ist hierbey unter der obigen Einschränkung (Anm. zu §. 142.) anwendbar b), obgleich die dadurch entstehenden Sprünge und verdeckten Oktaven übrigens ohne Noth nicht nachzuahmen sind.



*) Besser ist diese Behandlung doch immer noch, als die vorhergehende; ob man gleich auch bey dem Septimenakkorde die Oktave nicht gern in der Oberstimme greift. (§. 75. u. a. m.)

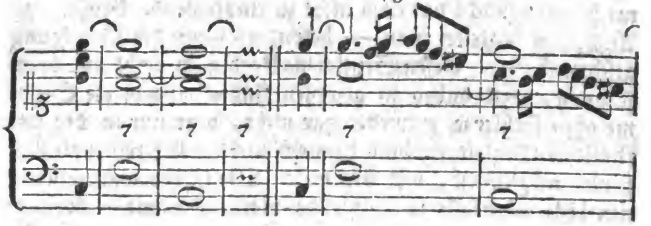
**) Verdeckte Oktaven können hierbey, wenigstens in den Mittelstimmen, nicht immer vermieden werden.

Digitized by Google

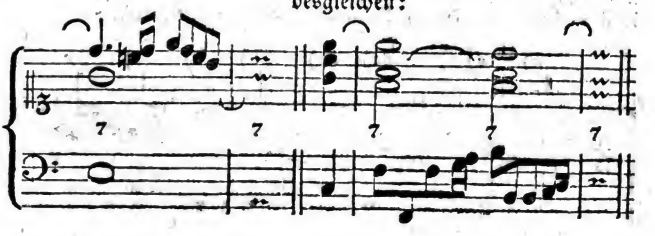


Anm. Eine ähnliche Folge von Septimenakkorden pflegt man die Quintentransposition oder schlechthin die Septimenfolge zu nennen. Sie ist durch den zu häufigen Gebrauch gewissermaßen ekelhaft und verächtlich geworden, daher bringt man sie gegenwärtig überhaupt nicht mehr so häufig, als ehedem, oder doch nicht leicht so ausgedehnt an, wie hier:

oder figurirt:



desgleichen:



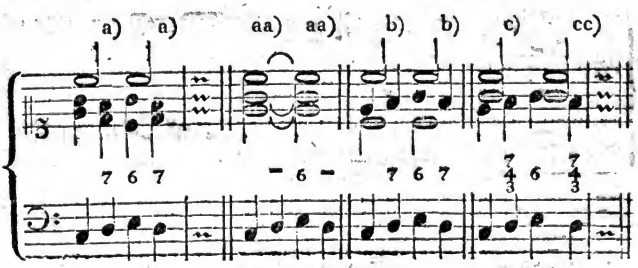
§. 144.

*) Bey diesem Septimenakkorde ist die doppelte Terz, nach §. 142. Anm. b), nicht erlaubt.

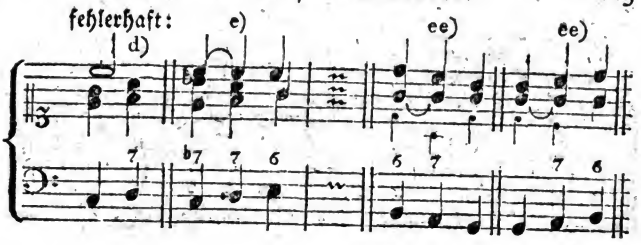
Digitized by Google

§. 144.

Da bey der durchgehenden oder vielmehr stillstehenden Septime a), genau genommen, die Dissonanz im Basse ꝛc. liegt, oder da in diesem Falle eigentlich der Baß selbst durchgeht aa) (§. 51. Anm): so kann hierbey die Septime allenfalls verdoppelt werden b). Auch ist es erlaubt, die zum vorhergehenden Dreyklange gehörige Quinte — hier das g — beyzubehalten c). Dadurch entsteht eine Art von Zwischenakkord, den ich aber lieber bey einem abwärts fortschreitenden Basse gebrauchen würde, wie bey cc); theils weil im entgegengesetzten Falle die Stufe, wohin die Terz gehen soll, nicht unbesetzt ist; (§. 70. theils aber auch deswegen, weil die Verdoppelung der Oktave bey dem Sextenakkorde über E keine gute Wirkung thut. Uebrigens hüte man sich bey dem stillstehenden Septimenakkorde vor der Quinte, die gemeiniglich Fehler verursacht d). Eine Ausnahme hiervon macht das eben nicht zu empfehlende Beyspiel e). Außerdem begleitet man — besonders wenn die Bewegung geschwind ist — diesen Septimenakkord auch wohl nur dreystimmig, weil dabey in gewissen Fällen eine vierte Stimme ohne Fehler ꝛc. entweder gar nicht, oder nur in der getheilten Begleitung (und dennoch nicht völlig rein und fließend) möglich ist, wie bey ee). Die in der angenommenen Lage allenfalls zu wählende vierte Stimme — vorausgesetzt, daß man die stillstehende Septime nicht verpoppeln will — habe ich durch kleinere Noten bezeichnet.

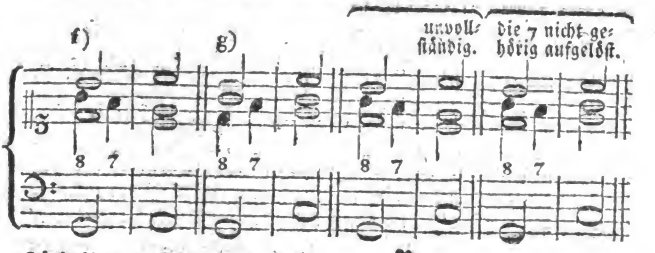


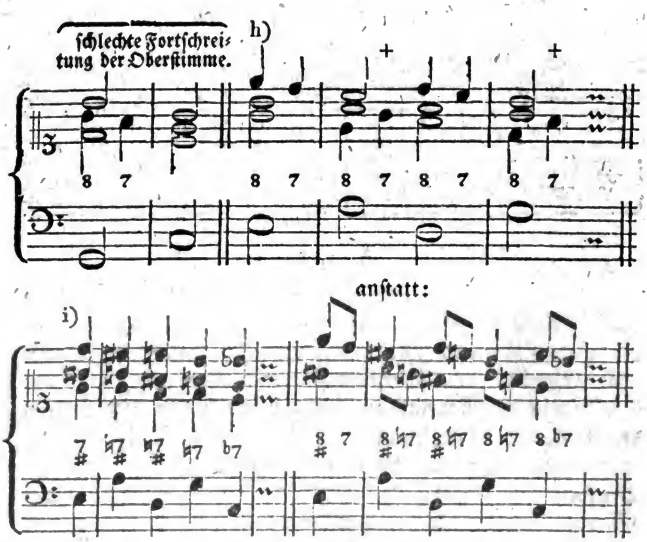
fehler-



§. 145.

Bey der so genannten **nachschlagenden** Septime (§. 51. Anm. f) soll man eigentlich mit der **Oktave** in die Septime schreiten, wie unten bey f). Indeß ist es doch auch erlaubt, und zuweilen sogar nothwendig, mit der **Quinte** in die Septime zu springen g), wenn man anders den folgenden Dreyklang ohne Fehler vollständig greifen, und in einer bequemen Lage bleiben will, wie bey + in dem Beyspiele h). Durch das Vorausnehmen oder Anticipiren (S. 101. Anm. 2.) der nachschlagenden Septime entsteht der bekannte chromatische Satz bey i). In solchen Fällen wird die Septime — wie Einige lehren — durch die vorhergehende große Terz vorbereitet. Daß dies aber keine wirkliche Vorbereitung heißen könne, habe ich §. 68. erinnert. Auch darf die kleine Septime, nach §. 137, bey allen diesen Septimenakkorden ohnehin frey eintreten. Denn im Grunde sind es lauter unmittelbar auf einander folgende Dominanten, worüber diese Septimenakkorde vorkommen.



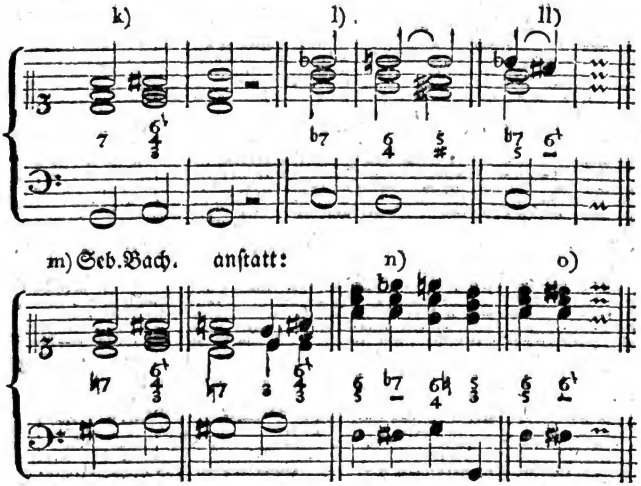


(Was bey 7 6 ins besondere zu beobachten ist, und in welchen Fällen die große Septime aufwärts in die Oktave aufgelöst wird, das folgt §. 177. und §. 173.)

Anm. Nach §. 137. soll zwar die Septime eine Stufe abwärts aufgelöst werden; allein auch diese Regel ist nicht ohne Ausnahmen. So schreitet unter andern in den Beyspielen k) und l) die kleine Septime einen halben Ton aufwärts fort. Bey k) wird nämlich, vermittelst der bereits §. 47 ꝛc. erwähnten Uebergehung der Auflösung, (elliptischen Auflösung,) der Dreyklang C weggelassen; bey l) hingegen liegt die unter ll) bemerkte enharmonische Verwechselung zum Grunde. (§. 70. Anm. 3. o). Auch in Ansehung der verminderten Septime erlauben sich selbst die gründlichsten Tonsetzer zuweilen ähnliche Freyheiten m). Besonders läßt man jetzt, bey dem verminderten Septimenakkorde auf der zufällig erhöheten vierten Stufe der harten Tonart, sehr häufig diese Septime einen halben Ton aufwärts fortschreiten n). Wiewohl verschiedene Komponisten anstatt des verminderten Septimenakkordes den Quintsextenakkord mit der zufällig erhöheten gro-

ßen

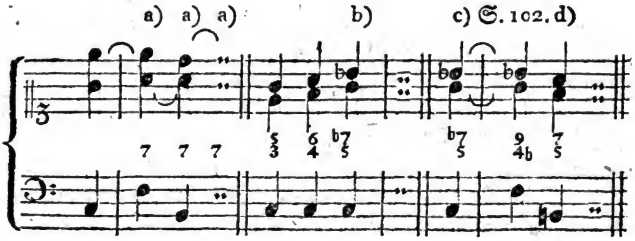
ßen Sexte gebrauchen o). Welche Lesart aber in einer oder der andern Rücksicht die richtigere sey, dies kann hier — wo bloß von den üblichen Freyheiten bey der Auflösung der Septime die Rede ist — nicht näher untersucht werden. Ueberdies gehören dergleichen Untersuchungen auch nicht in ein Lehrbuch, welches für angehende Generalbaßspieler bestimmt ist, und worin hauptsächlich nur die erforderliche Behandlung der vorgeschriebenen Akkorde gezeigt werden soll. Sehr einleuchtend und ausführlich handelt Kirnberger im ersten Theile der Kunst des reinen Satzes S. 80. ff. und in dem Zusatze dazu S. §. 38. ff. von den gedachten harmonischen Freyheiten, und besonders von den Uebergehungen der Auflösung.

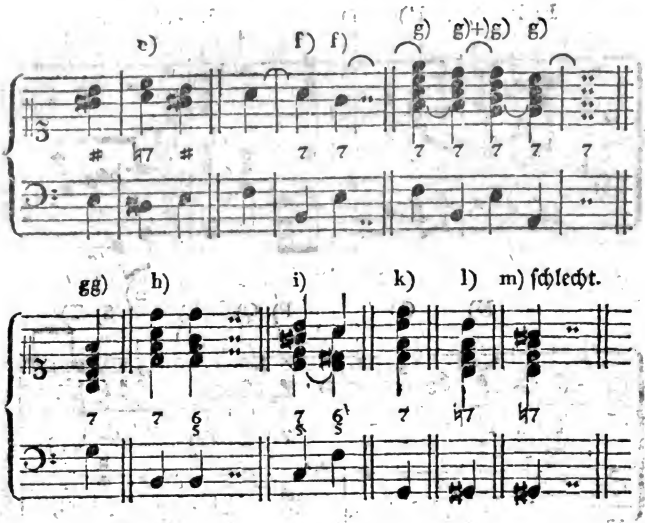


§. 146.

Bey dreystimmiger Begleitung greift man zu einem Grundtone mit dem Septimenakkorde, wo möglich, die Septime und die Terz a), als die beyden Hauptintervalle. (§. 103. c.) Des übereinstimmendern Gesanges wegen ꝛc. kann jedoch zuweilen, statt der sonst weniger nothwendigen Quin-

te, die Terz wegbleiben b). In dem Beyspiele c) wird die Quinte, der erforderlichen Vorbereitung, und bey d) der Auflösung wegen, schlechterdings nöthig; mithin bleibt auch in diesen und ähnlichen Fällen die Terz weg. Bey dem verminderten Septimenakkorde ist ohnehin die konsonirende kleine Terz das entbehrlichste Intervall e). Würde die zweystimmige Begleitung verlangt, so hätte man nach Umständen nur die Septime oder die Terz zu greifen f). Die fünfstimmige Begleitung setzt, außer der Septime, Terz und Quinte, noch die Oktave g), oder nöthigen Falles die Verdoppelung des Grundtones im Einklange voraus gg). In dem Beyspiele h), wo auf dem Semitonio modi von C weder die Oktave, noch die doppelte falsche Quinte statt findet, muß man die Terz verdoppeln. Folgt aber nach diesem Septimenakkorde der weiche Dreyklang von E, oder der darauf gegründete Septimenakkord, wie bey g)+) oder ist die Modulation in A moll, und folglich das H nicht Leitton: so darf allenfalls auch der Grundton verdoppelt werden. (§. 125.) Bey i) wird die Oktave als fünfte Stimme nothwendig, weil dadurch die folgende dissonirende Quinte (§. 148.) vorbereitet werden muß. Uebrigens kann man bey fünfstimmiger Begleitung auch die reine Quinte in zwey Stimmen greifen k). Nur bey dem verminderten Septimenakkorde l) ist die Terz allein verdoppelbar, weil dabey, außer der dissonirenden Septime und falschen Quinte, auch die Oktave, als Leitton, nicht statt findet m).

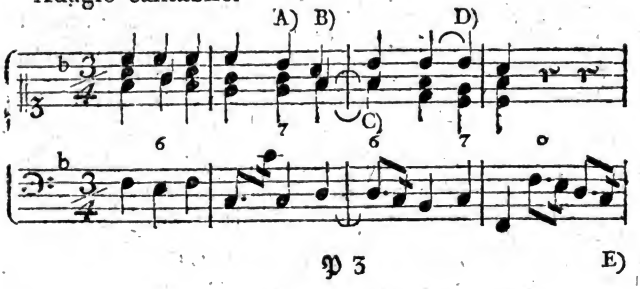




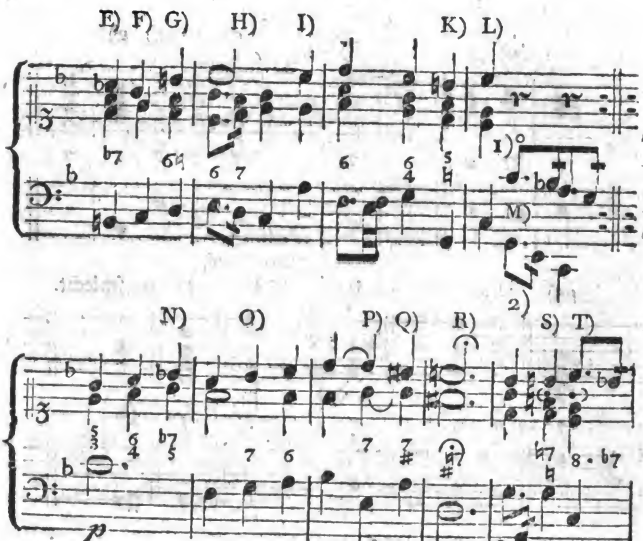
§. 147.

Kurzes und leichtes Uebungsexempel zum Septimenakkorde.

Adagio cantabile.

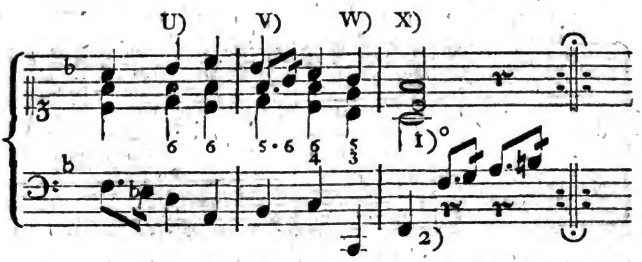


A) §. 137. b) c) f), und §. 138. B) §. 66. Durch die Oktave (d) würden hier noch überdies leicht zu vermeidende Quinten von ungleicher Größe entstehen. (§. 60. d). C) §. 123. Anm. unter A). D) §. 142. a) b). E)

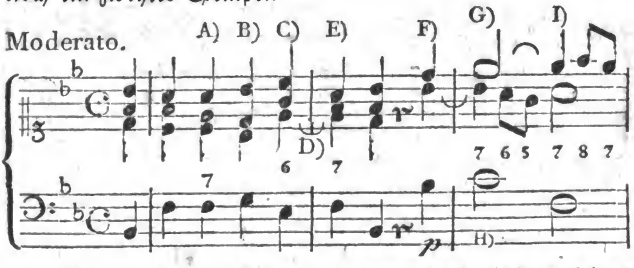


E). §. 139. und 141. F) In Anſehung der Quinten wie bey B). Die Verdoppelung der großen Terz wird hier auch deswegen nothwendig, weil bey dem darauf folgenden Sextenakkorde unter G), nach §. 111. nur die Oktave zur vierten Stimme genommen werden darf. H) §. 144. I) Durch die Oktave a entſtünden, im Alte gegen den Baß, verdeckte Oktaven, die jedoch in einer Mittelſtimme wohl hingehen könnten. (§. 71.) K) §. 139. L) §. 64. und 104. unter k). Wer dieſen Dreyklang ohne die Quinte für allzu leer und unvollſtändig hält, der muß bey dem vorhergehenden Septimenakkorde die Quinte weglaſſen, (§. 142.) und dafür die Oktave im Alte beybehalten, wie §. 139. unter H) u. a. m. M) Das erſtemal werden in ähnlichen Fällen bloß die aufwärts geſtrichenen, mit 1) bemerkten Noten, bey der Wiederholung aber die abwärts geſtrichenen (ohne weitere) Begleitung geſpielt. (§. 38. d). N) §. 146. b). O) §. 144. ee). P) §. 146. a). Q) Ebend. und §. 138. R) §. 138. und 145. i). Durch die hier angebrachte Fermate wird übrigens die Auflöſung der Septime nicht aufgehoben; denn das muß bey dem folgenden veränderten Baſſe deſſen ungeachtet eine Stufe abwärts fortſchreiten. Die Ausnahmen, welche ſich einige Komponiſten dagegen erlauben, gehören nicht für den Generalbaßſpieler. S) Hier könnte man im Alte auch die durch eine kleine Note bezeichnete Oktave beybehalten, und dafür die Septime im Tenore nehmen, um den folgenden Dreyklang C vollſtändig zu bekommen; allein alsdann müßte der Leitton e nach dieſem Dreyklange abwärts ſpringen, welches jedoch in der Mittelſtimme zur Noth auch zuläſſig wäre. T) Wie bey L), und §. 145. desgl. 33.

U)



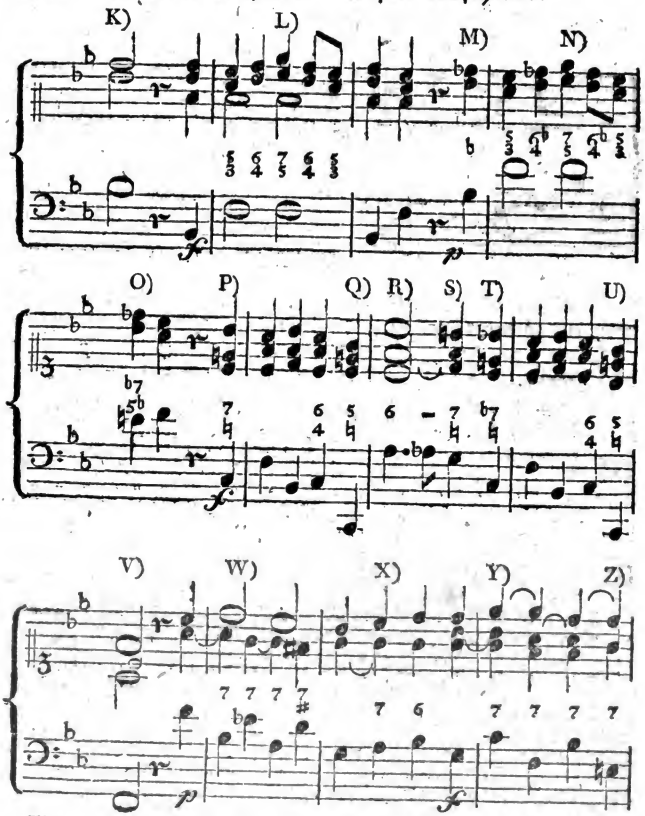
Zur fernern Uebung dieſes wichtigen Akkordes folgt hier noch ein zweytes Exempel.



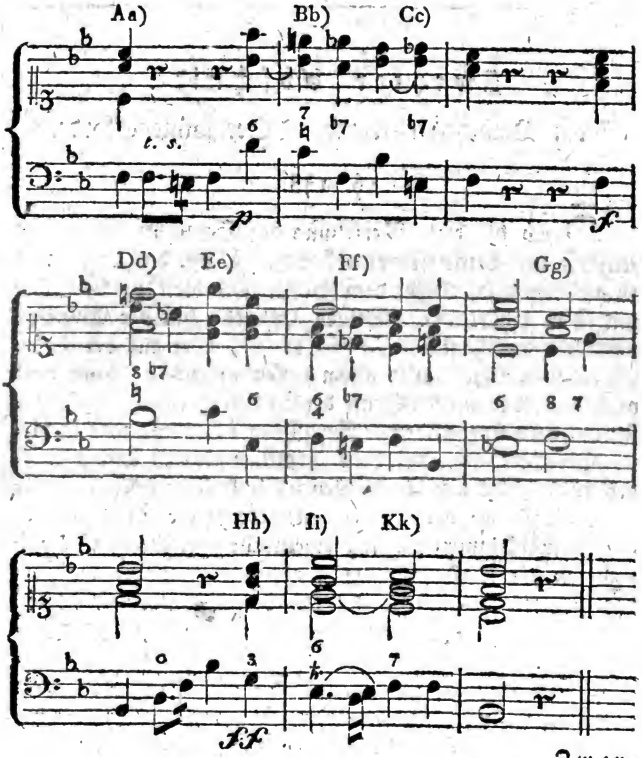
U) §. 111. i). V) §. 33. W) §. 139. X) Eigentlich ſollte hierbey der Leitton in das f fortſchreiten; weil aber dadurch bey Tonſchlüſſen der Dreyklang unvollſtändig würde, ſo erlaubt man bey dem Generalbaßſpielen, nach §. 104. Anm. m), allenfalls das Herabſpringen des Leittons in die durch eine kleine Note angedeutete Quinte. Allein von der Vollſtändigkeit abgeſehen iſt übrigens die Fortſchreitung in die Oktave beſſer.

A) §. 137. b) e). B) §. 137. f), und 101. b). Verdoppelte man hierbey die Quinte d im Einklange, ſo würden im Tenore gegen den Baß offenbare Quinten entſtehen. Das vorhergehende a des Diskantes iſt hier Leitton. (§. 137. Anm. 2.) C) §. 71. Anm. u. §. 112. c). D) Ich werde in allen den folgenden Uebungsexempeln die vorzubereitenden Diſſonanzen durch einen Bogen bezeichnen — wie es hier und ſchon vorher in einigen Beyſpielen geſchehen iſt — damit der Lernende dadurch an die erforderliche Vorbereitung erinnert werde. Daß man aber deſſen ungeachtet, auf beſaiteten Klavierinſtrumenten, die Diſſonanzen anſchlagen könne, iſt bereits §. 84. bemerkt worden. E) §. 142. b). Behielte man hier, ſtatt der Oktave, die ſchon liegende Quinte c, ſo entſtände im Alte gegen den Baß ein Triton, (§. 54.) und überdies wäre es ſodann nicht möglich, den folgenden Dreyklang ohne ſchlechte Fortſchreitungen vollſtändig zu greifen. F) §. 79. a), und 103. b). Die Quinte findet bey dieſem Dreyklange deswegen nicht ſtatt, weil die folgende Septime b durch die Oktave vorbereitet werden muß. G) §. 146. a). H) §. 28. b). I) §. 70. Anm. 1.

Digitized by Google



K) §. 103. b), und §. 71. L) §. 142. d), und 137. e) M) Nähme man hierbey anſtatt der Oktave die Quinte, ſo entſtände hernach in der Mittelſtimme ein Sprung ꝛc. N) §. 146. b). O) §. 139. ee), §. 141. g) h), u. 146 e). P) §. 142. b). Allenfalls könnte man dieſen Septimenakkord auch vollſtändig greifen, und ſodann den nur in einer Mittelſtimme liegenden Leitton e herunter in das c ſpringen laſſen; (§. 104. Anm. m.) wiewohl ich die oben beygefügte Begleitung, im Ganzen genommen, für beſſer halte. Q) Da hier noch kein wirklicher Tonſchluß folgt, ſo greift man auch nicht den Septimenakkord, (§. 139.) ſondern nur den vorgeſchriebenen Dreyklang. R) Bey ähnlichen Trugſchlüſſen iſt der Sprung zweckmäßig, um dadurch deſto mehr zu überraſchen. S) §. 137. c). T) §. 145. i). U) §. 139. a), und §. 137. d) *). V) S. 131 unter X). W) §. 146. a). X) §. 144. beſonders ee). Y) §. 143. a). Z) Ebend. b) und



Zwey-

§. 142. c). Das zufällig erhöhete e ist hier nicht verdoppelbar, und die vorhergehende Septime a muß abwärts aufgelöst werden. Aa) §. 101. a). Statt der offenbaren Quinten, welche durch die Oktave f entstehen würden, wählt man lieber das kleinere Uebel, nämlich verdeckte Oktaven im Tenore gegen die Oberstimme. Denn auch die Terz a darf hier, nach S. 75. **) nicht im Einklange verdoppelt werden. Bb) §. 145. i). Cc) §. 146. e). Dd) §. 145. f). Ee) Die Oktave im Diskante wäre hier bey weitem nicht so gut, als die Terz, weil das vorhergehende d am natürlichsten aufwärts fortschreitet. Ueberdies nimmt man auch außerdem die Oktave ohne Noth nicht in der Oberstimme. Ff) §. 141. g) h), und Anm. i). Gg) §. 145. g). Hh) §. 74. und 104. i). Ii) §. 114. m). Kk) §. 146. g).

Digitized by Google

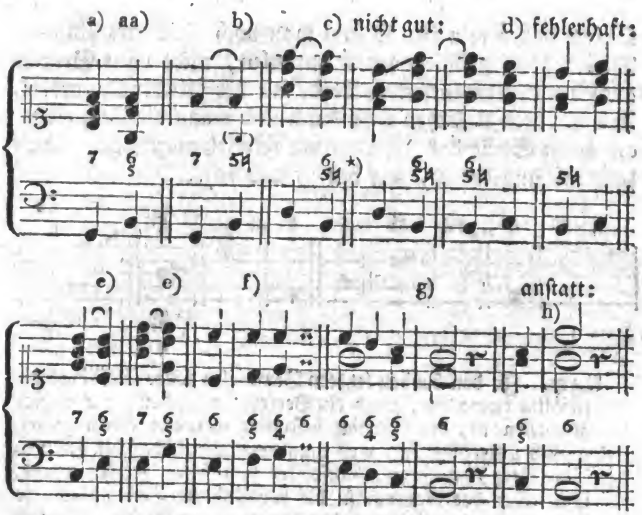
Zweyter Abschnitt.

Vom Quintsextenakkorde. (Sextquintenakkorde.)

§. 148.

Durch die erste Versetzung des Septimenakkordes a) entsteht der **Quintsextenakkord**, (§. 87. desgl. §. 137.) zu welchem also, außer dem Basse, noch die Quinte, Sexte und Terz gehört aa). Seinen Hauptsitz hat der Quintsextenakkord auf dem Semitonio modi, oder auf der tonbezeichnenden Note aa); allein dessen ungeachtet kann doch auch auf jeder andern Stufe der Tonleiter irgend ein Quintsextenakkord statt finden. (Verglichen mit dem, was in dieser Hinsicht §. 139. von dem Septimenakkorde gesagt worden ist.) Aus den Beyspielen a) und aa) sieht man zugleich, daß bey dem Quintsextenakkorde die Sexte der, in eine Mittelstimme verlegte, eigentliche Grundton ist, von welchem der Baß (wie bey dem Sextenakkorde) die Terz hat. Nur die Quinte, als ursprüngliche Septime b), dissonirt hierbey hauptsächlich gegen die durch eine kleine Note bemerkte Sexte, zu welcher sie sich wie eine Septime verhält. Daher muß auch die Quinte, wie im Grundakkorde die Septime, wo möglich vorbereitet c) und eine Stufe abwärts aufgelöst werden d). Daß man sie nicht verdoppeln darf, brauche ich kaum zu erinnern. Alles dies gilt auch von der **reinen** Quinte. Weil aber nach §. 139. diejenigen Septimenakkorde, aus welchen der Quintsextenakkord mit der reinen Quinte entspringt e), noch überdies weniger vollkommen (widriger ꝛc.) sind, als der Septimenakkord auf der Dominante bey a): so muß auch die **reine** Quinte mit noch größerer Vorsicht behandelt werden, als die **falsche**, d. h. die reine Quinte darf eigentlich nie unvorbereitet vorkommen u. s. w. Mehr hiervon §. 150.

a)



Anm. Von der ſonſt erforderlichen Auflöſung iſt jedoch die hier bey f) bemerkte ſtillſtehende Quinte ausgenommen. (§. 51. Anm. desgl. §. 144.) Nur muß ſie auch wirklich in derjenigen Stimme, worin ſie anfangs lag, beybehalten werden. Unrichtig oder doch nicht nachahmungswürdig wäre demnach die Behandlung bey g), obgleich bey dem Liegenbleiben der Quinte zuweilen ein Sprung nöthig wird h).

§. 149.

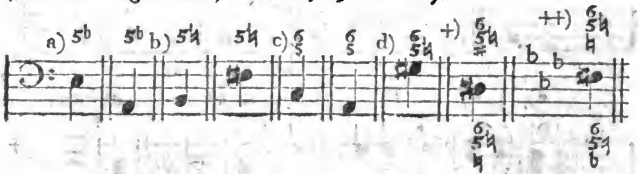
Der Quintſextenakkord mit der falſchen Quinte wird gemeiniglich etwas unbeſtimmt (§. 126.) wie bey a) nur durch 5♭ oder erniedrigend 5♮ bezeichnet b).) Wenn aber die Quinte**

*) Das ♮ an der 5 iſt zwar hierbey nicht ſchlechterdings nothwendig, weil man (der Vorzeichnung gemäß) auch ohnehin die falſche Quinte (f) greifen würde. Allein gewöhnlich fügt man in ähnlichen Fällen das ♮, oder nach der Anm. zu §. 25. ein b, als eine Art von Warnungszeichen hinzu, damit der Spieler nicht etwa die reine Quinte greife.

**) Einige wollen dazu ohne Ausnahme bloß eine durchſtrichene 5 (nämlich ♮) gebraucht wiſſen; allein dieſe Bezeichnung wäre in gewiſſen Fällen, wenigſtens für Ungeübte, noch zweydeutiger. (Verglichen mit §. 102. n) und §. 130. f.)

Digitized by Google

Quinte dabey rein ist, so fügt man noch die Sexte hinzu c). Dies Letztere geschieht jedoch zuweilen, nicht ohne Grund, auch bey dem Quintsextenakkorde mit der falschen Quinte d). Aus gewissen Ursachen wird dann und wann die Terz, oder an deren Stelle das erforderliche Versetzunszeichen, ebenfalls mit angedeutet, wie bey +) und ++).



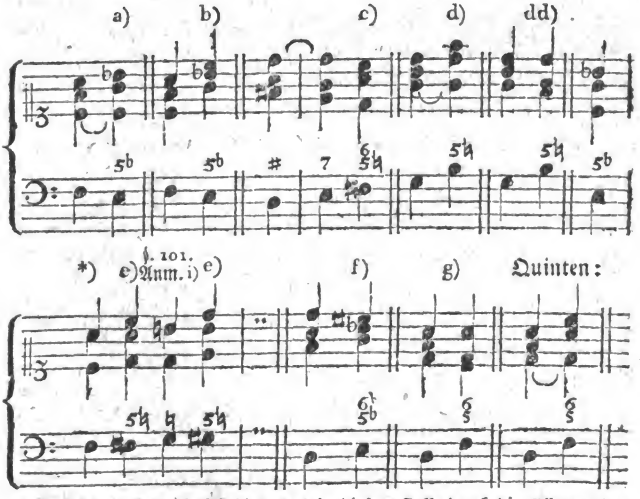
Anm. In den beyden letztern Beyspielen sollte allerdings die zufällig kleine Terz durch ein Versetzungszeichen, wie es hier geschehen ist, ausdrücklich bestimmt werden; allein gemeiniglich unterbleibt es, weil man voraussetzt, daß die verminderte Terz kein Generalbaßspieler von selbst greifen werde. Will aber der Komponist die verminderte Terz haben, so pflegt er sie auf die unter den Noten bemerkte Art, nämlich durch ein ♮ oder b, zu bezeichnen. Allein beyde, der Septimenakkord §. 140. i) und der davon abstammende Quintsextenakkord mit der verminderten Terz, kommen wenig oder gar nicht vor.

§. 150.

Die Quinte soll zwar (nach §. 148.) bey dem Quintsextenakkorde vorbereitet werden; indeß tritt doch die falsche Quinte sehr häufig frey ein a). Dafür liegt aber gemeiniglich die Sexte a), welche man in derselben Stimme behalten muß. Folglich wäre die Begleitung bey b) unrichtig.*) In dem Beyspiele c) kann auch die Sexte nicht vorbereitet (liegen) bleiben, weil die vorhergehende Septime aufgelöst werden muß; mithin ist der Generalbaßspieler deswegen entschuldigt. Bey d) findet, in der hier angenommenen Lage, das Liegenbleiben der Sexte ebenfalls nicht wohl statt; wenn man anders die dadurch entstehenden

*) Alles was §. 137 in dieser Rücksicht von der Septime und Oktave gesagt worden ist, das gilt hierbey von der Quinte und Sexte.

den Quinten von ungleicher Art in den beyden äußersten Stimmen für fehlerhaft hält. (§. 60. h.) Besser wäre in so fern, wenigstens für das Auge, die Behandlung bey dd.) Auch um einen fließendern Gesang, eine gleichförmigere Lage ꝛc. zu erhalten, darf man allenfalls die falsche Quinte bey e) frey eintreten lassen. Denn strenge behandelt würde die Begleitung dieses Beyspieles ziemlich steif ausfallen. Bey dem Quintsextenakkorde unter f) ist keine Vorbereitung möglich, und auch, wie bey dem verminderten Septimenakkorde, nicht schechterdings nothwendig. (Die Quinten in den Mittelstimmen sind nach §. 60. zulässig.) Bringt aber der Komponist den Quintsextenakkord mit der reinen Quinte so unregelmäßig an, daß diese Quinte vorher gar nicht da seyn, und bey vierstimmiger Begleitung auch die Sexte nicht ohne Fehler in derjenigen Stimme liegen bleiben kann, in welcher sie bey dem vorhergehenden Akkorde lag, wie in dem Beyspiele g): so fällt die Schuld nicht auf den Generalbaßspieler, sondern auf den Tonsetzer selbst.

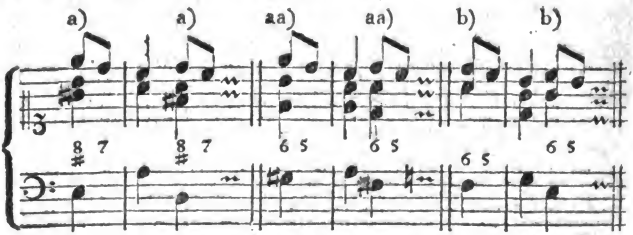


*) Beyläufig bemerke ich hier, daß in diesem Falle durch die Oktave des

Bass

§. 151.

Auf den Dreyklang und auf die nachschlagende Septime bey a) gründen sich die unter aa) bemerkten Versetzungen 6 5. In diesem Falle bezeichnet also die Ziffer 5 keinen Dreyklang, sondern die ebenfalls nur nachschlagende, aber abwärts aufzulösende, Quinte des Quintsextenakkordes. *) Am besten verdoppelt man, überhaupt genommen, anfangs den wirklichen Grundton, folglich hierbey die Sexte. Diese bleibt sodann in der einen (gemeiniglich tiefern) Stimme liegen, während die andere Sexte in die Quinte fortschreitet, wie bey aa). Wäre aber die doppelte Sexte nicht ohne Fehler ꝛc. zu haben, so müßte man dafür die Terz in zwey Stimmen greifen b). Nur sind bey dieser Verdoppelung — wenn nämlich die Sexte in die nachschlagende Quinte gehen soll — außer der Unvollständigkeit auch Sprünge unvermeidlich, wie dies die beygefügte Begleitung zeigt. Allenfalls kann auch die Oktave zur vierten Stimme genommen werden c), jedoch nur unter den bekannten Einschränkungen. (§. 111.) Ich würde aber, wo möglich, zur doppelten Sexte rathen. Von dem Beyspiele d) gilt, unter veränderten Umständen, alles das, was §. 145. bey i) bemerkt worden ist.

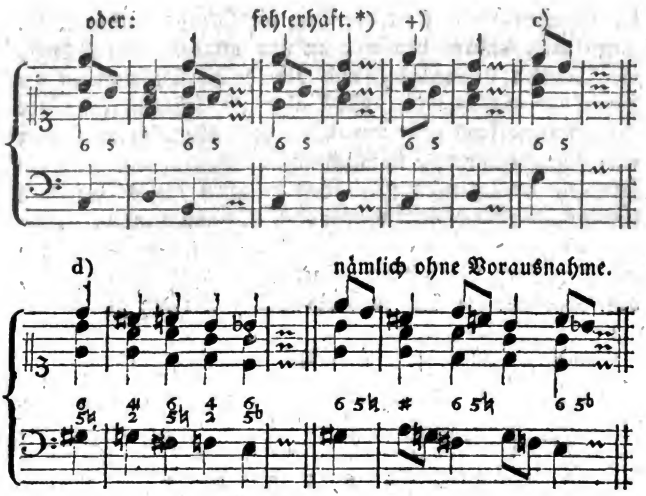


oder:

Dreyklanges F, gegen das folgende fis des Basses, im Alte ein Querstand entstehen würde, den jedoch (wenigstens in langsamer Bewegung, §. 71. cc) auch die gründlichsten Tonsetzer nicht immer vermeiden.

*) Von einem Vorhalte, wobey die Sexte nur an der Stelle der dahin gehörigen Quinte steht, und wo also der Dreyklang dadurch aufgehalten wird ꝛc. ist hier noch nicht die Rede. (§. 172.)

Digitized by Google

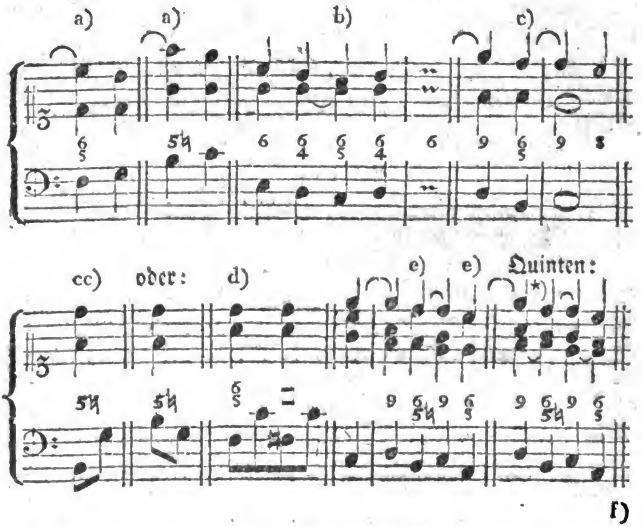


§. 152.

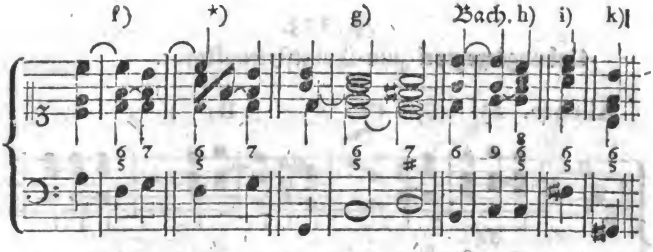
Bey dreyſtimmiger Begleitung bleibt am beſten die Terz weg a), beſonders wenn der Quintſextenakkord im **Durchgange** vorkommt, oder vielmehr bey dem Quintſextenakkorde mit der **ſtillſtehenden Quinte** b). (§. 51. Anm.) Jedoch muß man in dem Beyſpiele c), der erforderlichen Auflöſung und Vorbereitung wegen, die Terz greifen, und dafür die Sexte weglaſſen. Auch alsdann, wenn die Letztere im Baſſe ſelbſt nachſchlüge, wie bey cc), könnte ſie in den begleitenden Stimmen wegbleiben. Aus gleichem Grunde würde man in dem Beyſpiele d), ſtatt der Quinte, die Terz zu wählen haben. Hiervon läßt ſich die Anwendung leicht auf mehrere Fälle von ähnlicher Art machen. In den Beyſpielen e) muß ſogar bey vierſtimmiger Begleitung die Sexte weggelaſſen, und dafür die Terz verdoppelt werden; da

*) Außer der nicht erfolgten Auflöſung entſtehen hierbey, anſtatt der verdekten Quinten und Sprünge, im Alte gegen den Baß ſogar offenbare Quinten, welchen man nur durch die bey + bemerkte Fortſchreitung der Terz ausweichen kann.

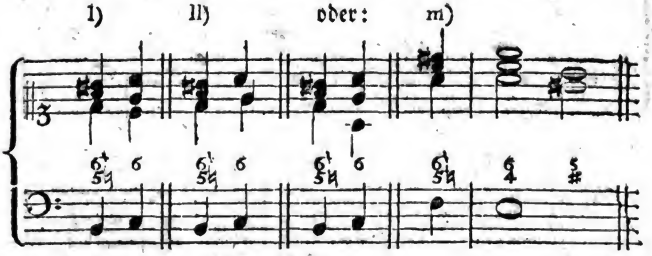
da hingegen bey f) statt der Terz die Oktave nöthig wird, wenn man anders bey e), in der angenommenen Lage, die Quinten vermeiden, und bey f) die Dissonanzen gehörig vorbereiten will. Soll aber im letztern Falle der Quintsextenakkord nicht unvollständig bleiben, so muß man eine fünfte Stimme, nämlich außer der Terz auch noch die Oktave, dazu greifen g). Bey h) wird dieses Intervall der aufzulösenden None wegen ebenfalls nothwendig. Nur auf dem jedesmaligen Semitonio modi hätte man, bey fünfstimmiger Begleitung, statt der Oktave die Sexte i), oder allenfalls die Terz zu verdoppeln, wie bey k).



*) Von diesen Quinten schreibt Marpurg: „Zwischen den Mittelstimmen könne man sie ziemlich vertragen.“ Er setzt hinzu: „Die „Dissonanz erstücket allhier den aus der Quintenfolge sonst in den „Ohren entspringenden Verdruß. Unterdessen ist es besser, die drey „obersten Stimmen anders zu setzen, und die Quinten (vermittelst einer andern Lage) in Quarten zu verwandeln.“ (Handbuch ꝛc. erst. Th. zweyte Auflage, S. 97.) Bach hingegen findet sie Seite 158. auf jeden Fall ekelhaft. —



Anm. Noch hat man zu merken, daß bey folgenden Quintsextenakkorden die Sexte eine Stufe aufwärts fortschreiten muß, weil sie bey l) Leitton, und bey m) übermäßig ist. Dagegen sollte bey l) die kleine Terz, als falsche Quinte im verminderten Septimenakkorde ꝛc. eigentlich eine Stufe abwärts gehen. Allein nicht selten übernimmt der Baß, nach §. 46. die Auflösung derselben, wie bey ll). Ueberhaupt verstattet man dieser Terz, weil sie nur gegen eine Mittelstimme dissonirt, noch mehrere Freyheit, als der falschen Quinte.

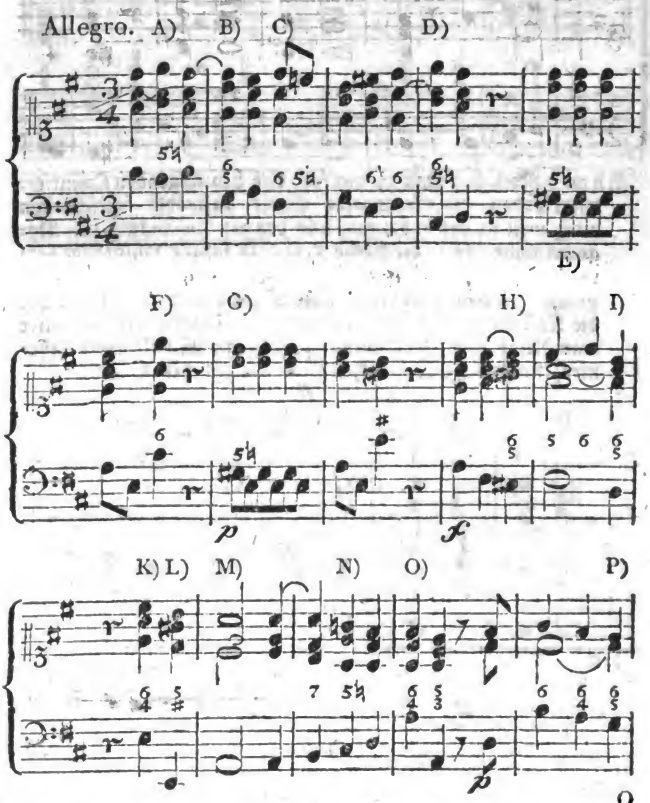


§. 153.

*) Einige erlauben diese Behandlungsart, statt der, freylich etwas leeren, Begleitung bey f). Allein das Nachschlagen eines Intervalles, um dadurch die folgende Dissonanz vorzubereiten, ist doch immer auch nur ein Hülfsmittel, dessen ich mich bloß im äußersten Nothfalle bedienen würde. Denn kämen z. B. in allen dazu gesetzten Stimmen gleich lange Notengattungen vor, wie oben bey f): so würde man den Generalbaßspieler, mit seinem dazwischen eintretenden (nachschlagenden) Intervalle sehr zur Unzeit allein hören. S. 115. **). Sicherer ist die bey g) enthaltene fünfstimmige Begleitung, wenn der Komponist nach dem Quintsextenakkorde die Septime sogleich mit dem Eintritte des folgenden Basses angegeben haben will.

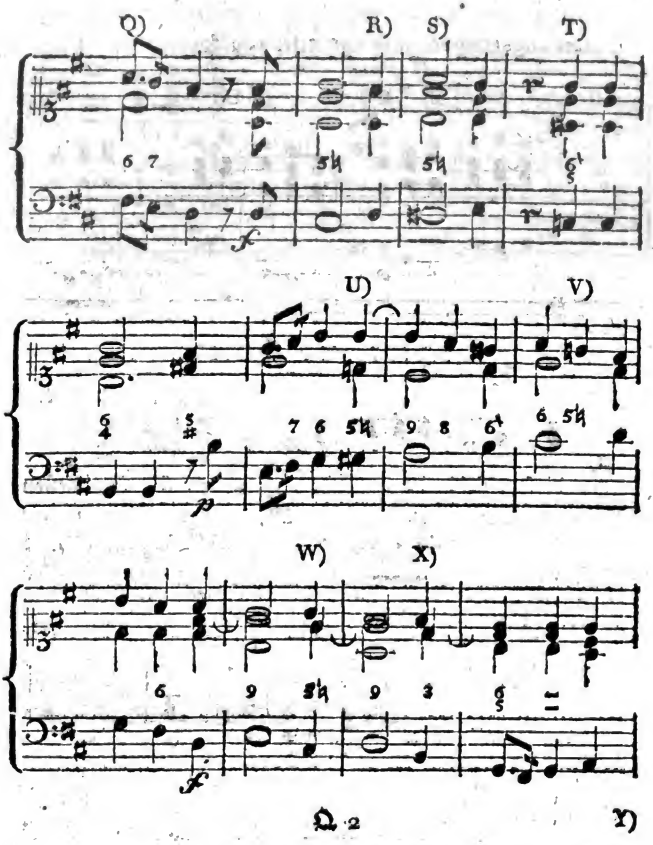
§. 153.

Uebungsexempel zum Quintsextenakkorde.



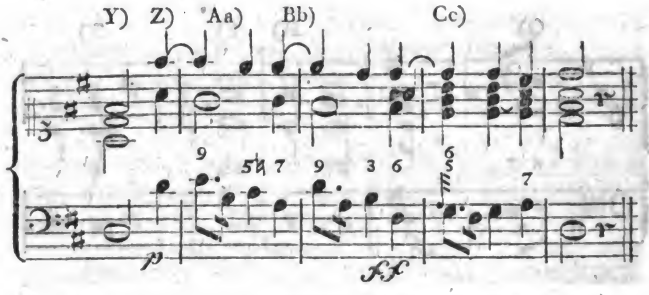
A) §. 148. d) und 150. a), desgl. 149. b). B) §. 148. e). C) §. 151. aa). D) §. 149. d), desgl. 150. a) und §. 71. Anm. d). E) §. 31. c). F) S. 111. G) §. 152. cc). H) §. 149. Anm. zu +). I) §. 148. e). Da die reine Quinte im Alte vorbereitet bleiben muß, so wird der Sprung in der Oberstimme nothwendig. K) §. 120. a). L) §. 139. a) und aa). M) §. 104. Anm. m). N) §. 150. c). O) §. 80. a). P) §. 148. Anm. f) und §. 152. b).

Digitized by Google



Q) §. 148. Anm. g) h). Uebrigens iſt der hier nothwendige Sprung auf dem guten Takttheile ungleich zweckmäßiger, als auf einem ſchlechten, weil nämlich durch dieſen Sprung in der Oberſtimme der gute Takttheil noch fühlbarer wird. R) Die Oktave (d) würde gegen das im Baſſe folgende dis einen Querſtand verurſachen, daher verdoppelt man beſſer die Terz im Einklange. S. 237. *). S) §. 150. e). T) §. 152. Anm. m). U) §. 152. c). V) §. 151. W) §. 152. e). X) Der Aehnlichkeit wegen. Doch kann man auch die Oktave h dazu greifen.

Digitized by Google



Dritter Abschnitt.

Vom Terzquartenakkorde.

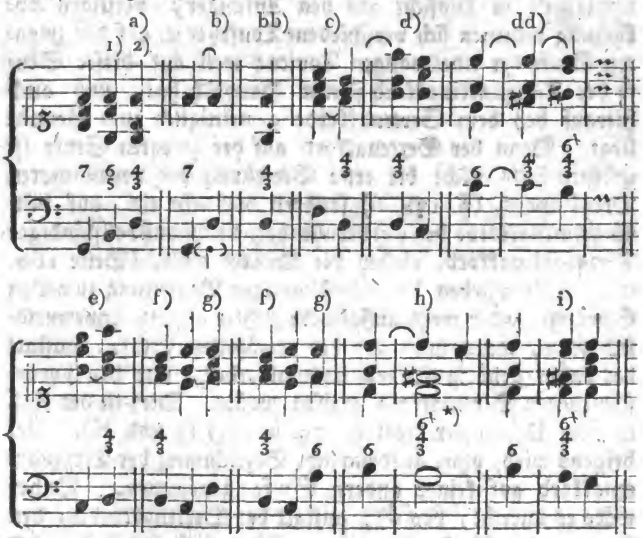
§. 154.

Zu diesem Akkorde gehört, außer dem Basse, dessen Terz und Quarte, noch die Sexte. Da er durch die zweyte Versetzung des Septimenakkordes entsteht a), so folgt, daß der Baß hierbey die Quinte von dem eigentlichen Grundtone hat b). Die ursprüngliche Septime — in den nachstehenden Beyspielen das f — wird bey dem Terzquartenakkorde durch die gedachte Versetzung zur Terz b), welche Letztere daher wie eine Dissonanz behandelt werden muß. Auch dissonirt sie in diesem Akkorde allerdings gegen die Quarte, zu welcher sie sich, in der bey b) angegebenen Lage, wie eine Septime verhält. Sonach darf die Terz nicht verdoppelt werden; aber wo möglich muß man sie vorbereiten c), und jedesmal eine Stufe abwärts auflösen d).

Y) Seite 182. unter V). Z) Hier passirt die tiefere Mittelstimme, (der Tenor,) mithin liegen die zwey Quinten (a gegen das d des Basses) nicht in denselben Stimmen. Ueberdies könnten auch diese Quinten, nach der Anm. zu §. 55. k), noch wohl hingehen; besonders da mit dem vorhergehenden Dreyklange eine Periode geendigt wird. Aa) §. 152. c). Bb) §. 146. c). Cc) §. 152. g). Der Verschlag ist als eine kurze Wechselnote zu betrachten. (§. 50.

Digitized by Google

d). Nur die stillstehende Terz bey dd), die aber äußerst selten vorkommt, ist von der sonst erforderlichen Auflösung ausgenommen. Anstatt der Terz liegt zwar öfter die reine Quarte vorher e), wie dies bey dem Septimenakkorde mit der Oktave der Fall ist; allein dessen ungeachtet übernimmt die Quarte nie die Auflösung, sondern sie bleibt gemeiniglich liegen f), und schreitet in der Folge, gleich andern Konsonanzen, völlig uneingeschränkt, d. h. bald auf- bald abwärts fort g). Auch wird die gedachte Quarte — welche bey diesem Akkorde der, in eine Mittelstimme verlegte, eigentliche Grundton ist — von verschiedenen klassischen Tonsetzern, sogar im vierstimmigen Satze, bey dem Eintritte des Terzquartenakkordes zuweilen verdoppelt h). Noch gewöhnlicher und untadelhafter ist diese Verdoppelung im fünfstimmigen Satze i).



*) Dies kann zugleich zu einem Beyspiele von der nachschlagenden Terz, oder von einem zergliederten Terzquartenakkorde dienen. (Vergl. mit §. 145. und §. 151.)

Es verdient angemerkt zu werden, daß diejenigen, welche die reine Quarte geradezu und ohne Einschränkung für eine Dissonanz erklären, bey dem Terzquarten- und Sekundenakkorde das vermeinte Dissoniren der reinen Quarte gegen den Baß selbst entweder ganz mit Stillschweigen übergehen, oder ihr doch bey diesen beyden Akkorden — aus Gründen, die wohl nicht Jeder völlig befriedigend finden dürfte — alle nur mögliche Freyheiten einer Konsonanz zugestehen.

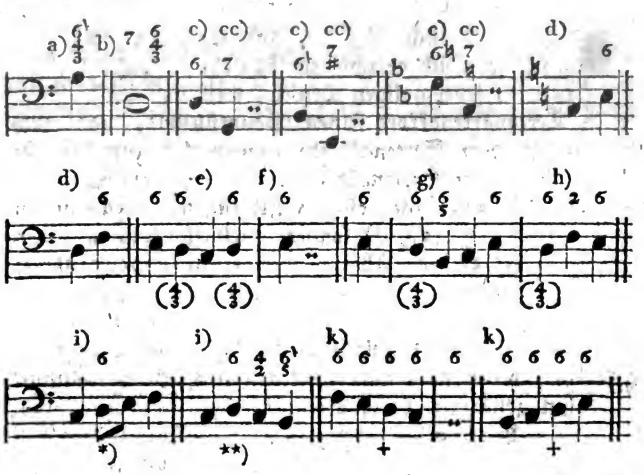
§. 155.

Man pflegt den Terzquartenakkord gewöhnlich bloß durch $\frac{4}{3}$ ($\frac{4}{\flat}$ $\frac{4}{\natural}$ $\frac{4}{\flat}$ u. dgl.) zu bezeichnen. Nur alsdann, wenn die Sexte zufällig groß ist a), oder wenn etwa die Septime über derselben Note vorhergeht b) ꝛc. wird auch die Sexte beygefügt. Oft bezeichnet man sogar vermittelst der 6 allein den Terzquartenakkord, wie bey c). Dieser, wenigstens in Hinsicht auf den Anfänger, unzeitigen Abkürzung bedienen sich verschiedene Tonsetzer ꝛc. auf der zweyten Stufe der jedesmaligen Tonica; weil auf dieser Stufe der Terzquartenakkord seinen Hauptsitz hat, und auch hierauf bey dem Sextenakkorde gemeiniglich zum Grunde liegt. Denn der Sextenakkord auf der zweyten Stufe ist größtentheils nicht die erste Versetzung des verminderten Dreyklanges, (§. 128. d) sondern vielmehr ein, auf dem Septimenakkorde bey cc) beruhender, mithin unvollständiger Terzquartenakkord, wobey die Quarte fehlt. (Seite 169. ꝛc.) Auch würden bey vierstimmiger Begleitung zuweilen Sprünge, oder wohl auffallende Fehler, ganz unvermeidlich seyn, wenn man auf der erwähnten Stufe, anstatt des dahin gehörigen Terzquartenakkordes, nur den vorgeschriebenen Sextenakkord greifen wollte. Dies ist der Fall in dem Uebungsexempel §. 159. bey E) I) und K). Uebrigens wird, ohne ausdrückliche Bezeichnung der Terzquartenakkord auf keiner andern Stufe genommen. Daher wäre es unrecht, bey d), anstatt des Sextenakkordes, den Terzquartenakkord zu greifen. Aber auch selbst auf der

zwey-

Digitized by Google

zweyten Stufe findet, überhaupt genommen, der Terzquartenakkord nur alsdann statt, wenn der Dreyklang auf der Tonica, wie bey e), oder die erste Versetzung dieses Dreyklanges darauf folgt f). (Vergl. mit der Anm. zu §. 127.) Jedoch kann vorher noch eine Verwechselung der Harmonie angebracht, oder ein auf der nämlichen Grundharmonie beruhender Akkord dazwischen eingeschaltet werden g) h), und vorher bey c) und cc). In den Beyspielen i) hingegen ist der Terzquartenakkord auf der gedachten zweyten Stufe nicht anwendbar. Auch bey mehreren unmittelbar nach einander folgenden Sextenakkorden k) greift man auf der, mit + bemerkten, zweyten Stufe nicht den Terzquarten- sondern nur den vorgeschriebenen Sextenakkord u. dgl. m.



§. 156.

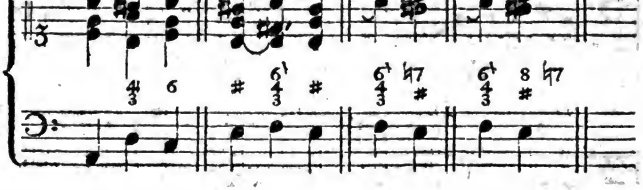
*) In diesem Falle könnte die Terz nicht gehörig aufgelöst werden; denn das e des Basses ist nur durchgehend.

**) Da hier (durch das bald folgende gis) eine Wendung ins A moll genommen wird, so wäre die Quarte g bey dem Sextenakkorde noch überdies, wie man gewöhnlich sagt, wider die Modulation.

Digitized by Google

§. 156.

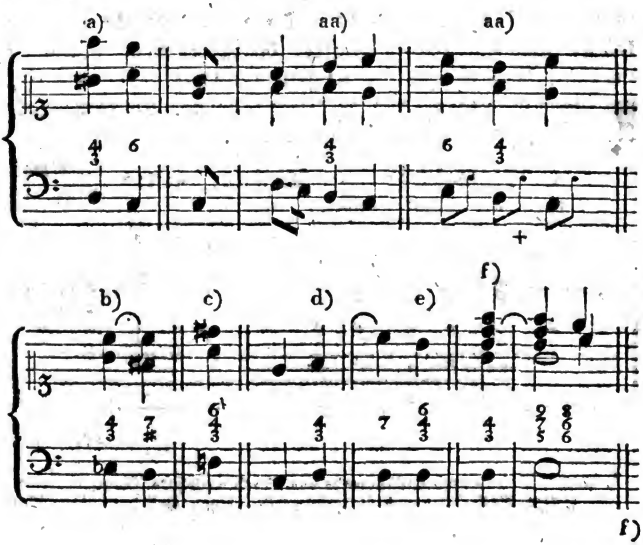
Wenn bey dem Terzquartenakkorde, außer der Terz, noch Nebendissonanzen befindlich sind, so müssen auch diese auf die ihnen eigene Art behandelt und aufgelöst werden. Bey dem, vom verminderten Septimenakkorde abstammenden, Terzquartenakkorde a) — wobey übrigens alle drey Intervalle frey eintreten können (§. 141. g) — muß also die übermäßige Quarte (als Leitton), und bey b) die an sich dissonirende übermäßige Sexte eine Stufe aufwärts gehen. Schreitet aber die übermäßige Sexte bey c) dessen ungeachtet einen halben Ton abwärts fort, so liegt dabey das §. 145. erwähnte Anticipiren und Uebergehen eines Intervalles zum Grunde d). Da bey dem Terzquartenakkorde unter a) und b) der Baß nicht die reine, sondern die falsche Quinte von dem Grundtone hat, so ist folglich der Baß hierbey ebenfalls dissonirend, und kann daher nicht willkührlich fortschreiten ꝛc. Des Terzquartenakkordes unter b) ist übrigens bereits §. 133. und 140. gedacht worden.

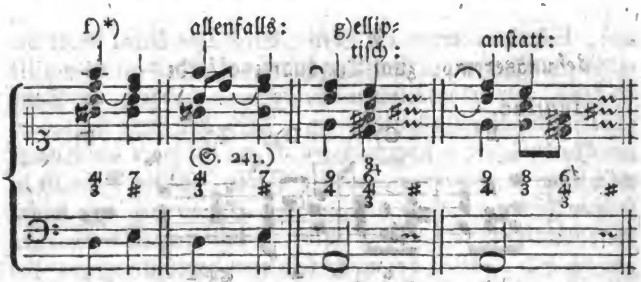


§. 157.

Bey dreystimmiger Begleitung läßt man, vorzüglich aus dem Terzquartenakkorde mit der kleinen Terz und übermäßigen Quarte, gemeiniglich die weniger wichtige Sexte weg a). Dagegen würde ich bey $\frac{4}{3}$ auf der jedesmaligen zweyten Stufe doch lieber die Terz und Sexte greifen

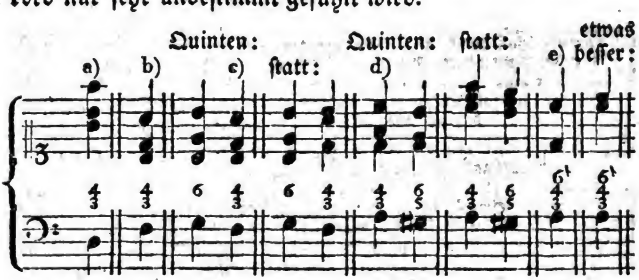
aa), besonders wenn die (bey + durch eine kleine Note bezeichnete) Quarte im Basse nachschlüge. In dem Beyspiele b) kann, der erforderlichen Vorbereitung wegen, die Sexte schlechterdings nicht wegbleiben. Auch bey dem Terzquartenakkorde mit der übermäßigen Sexte c) wäre die Quarte noch eher zu entbehren, als die Sexte. Allein besser ist in solchen Fällen wohl die vierstimmige Begleitung; nur hängt diese freylich nicht von der Willkühr des Generalbaßspielers ab. §. 74. Bey der noch seltenern zweystimmigen Begleitung wählt man billig das Hauptintervall, nämlich die Terz d), wenn dies nicht durch Umstände verhindert wird, wie bey e). Zuweilen muß man dem vollständigen Terzquartenakkorde noch die Oktave beyfügen. In den Beyspielen f) erfordert dies die Vorbereitung der darauf folgenden Septime, und bey g) die Auflösung der vorhergehenden None. Daß aber außerdem auch die Quarte verdoppelt werden könne, ist §. 154. bemerkt worden.





§. 158.

Am besten klingt, im Ganzen genommen, der vollständige Terzquartenakkord, wenn die Terz in der Oberstimme liegt, wie bey a). Besonders ist dies der Fall bey dem Terzquartenakkorde mit der großen Terz und übermäßigen Quarte b). (Vergl. mit §. 75. k.) Indeß findet freylich diese Lage mehrmals, unter andern in den Beyspielen c) und d), durchaus nicht statt. — Bleibt bey dreystimmiger Begleitung, aus dem Terzquartenakkorde mit der **kleinen Terz und reinen Quarte, die Sexte weg: so nimmt man die Terz ebenfalls nicht gern in der Oberstimme e), und zwar deswegen, weil in dieser Lage der Terzquartenakkord nur sehr unbestimmt gefühlt wird.**



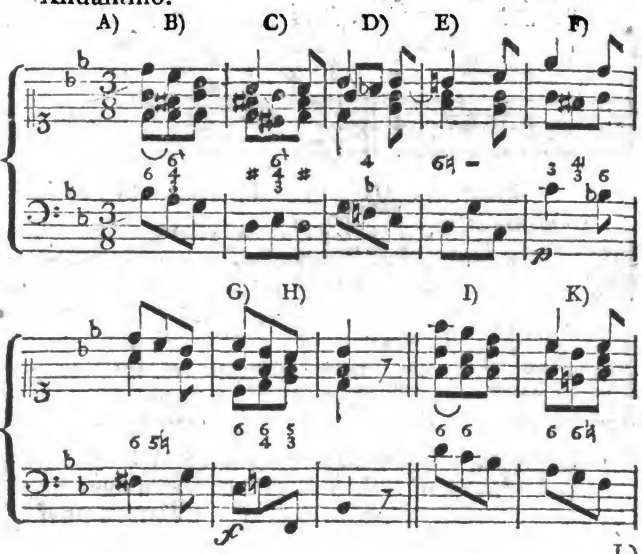
§. 159.

*) Weder dieses, noch das folgende von Bach entlehnte, Beyspiel (Versuch ꝛc. S. 81.) mag ich übrigens vertheidigen, weil der dabey dissonirende

§. 159.

Uebungsexempel zum Terzquartenakkorde.

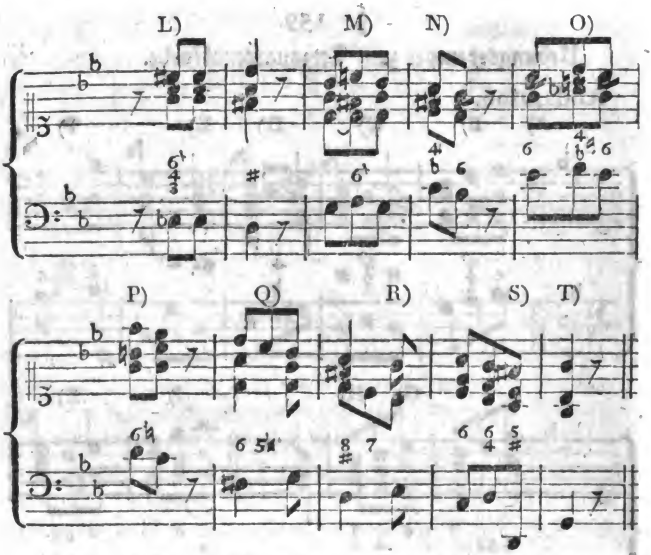
Andantino.



nirende Baß durch die Oktave verdoppelt wird. Bey f) liegt nämlich der verminderte Septimenakkord von Gis zum Grunde, wovon also der Baß die falsche Quinte hat. So auch unter veränderten Umständen in dem Beyspiele g), welches Marpurg im Handbuche S. 65. und Tab. III. bey 15. ebenfalls gebraucht hat.

A) §. 83. o). B) §. 154. c) d) e), desgl. 155. a), und 158. a). Die in dieser Lage entstandenen Quinten von ungleicher Größe sind nach §. 60. a) erlaubt. C) §. 156. b). D) §. 155. E) Da hier, vermittelst des zufällig erhöheten Tones h, in C moll ausgewichen wird, (§. 19. 1—4) so ist das D des Basses nunmehr schon als zweyte Stufe zu betrachten. §. 155. c) cc), desgl. §. 46. c) d), und 54. Anm. (F) §. 157. a) und 156. a). G) Wer hierbey die doppelte Sexte widrig findet, der kann dafür die Terz im Einklange verdoppeln, und bey dem folgenden Akkorde damit herunter in das d springen. Auch die Oktave könnte allenfalls bey diesem Sextenakkorde gebraucht werden. Denn da vorher der Tenor pausirt hat, der Alt aber in g liegen bleibt: so entständen durch das, im Tenor eintretende, es keine wirklichen Oktaven.

Digitized by Google



ven. Dessen ungeachtet würde ich die erwähnte Verdoppelung des Basses widerrathen, weil man dabey doch verbotene Oktaven zu hören glaubt. — H) §. 139. a). Statt der Oktave kann man auch die Quinte greifen; aber alsdann muß, nach §. 104. Anm. k), bey dem folgenden Dreyklange die Quinte wegbleiben, wie unten bey S) u. T). Es kommt also hierbey hauptsächlich darauf an, ob es rathsamer ist, aus einem drey- oder vierstimmigen Akkorde ein Intervall wegzulassen. In dieser Rücksicht wäre freylich bey dem Septimenakkorde die Quinte doch noch eher zu entbehren, als bey dem Dreyklange. Weil aber der vollständige Septimenakkord besonders vor einem Tonschlusse eine sehr gute Wirkung thut, so möchten wohl die Meinungen darüber getheilt seyn. Uebrigens ist hierbey auch die Fortschreitung der Stimmen einigermaßen mit in Betrachtung zu ziehen. Hätte nämlich in dem obigen Beyspiele der Tenor zu dem Sextenakkorde über der Baßnote es die Oktave gehabt, so würde durch die Septime es in derselben Stimme eine Art von Monotonie entstehen. Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf das Gegentheil machen. I) §. 155. c). Uebrigens wie oben bey B). K) Vermittelst des zufällig erhöheten Tones e wird hier in F dur ausgewichen, folglich ist G nunmehr die zweyte Stufe. (§. 155. c.) L) §. 156. b). M) §. 155. c). N) §. 156. a). O) Ebend. P) Wie oben bey E). Q) §. 151. R) Das fis muß als Leitton aufwärts fortschreiten. Ueberdies würde auch der Alt aus fis in es einen übermäßigen Sekundensprung machen. (§. 53.) S) §. 139. a). T) Seite 230. unter L).

Vierter Abschnitt.

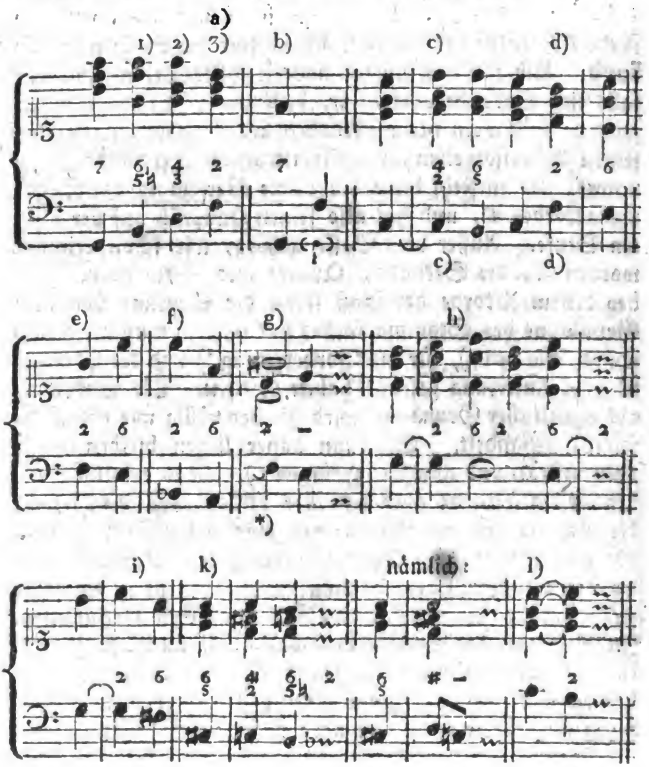
Vom Sekundenakkorde.

§. 160.

Der Akkord, von welchem in diesem Abschnitte die Rede ist, heißt gemeiniglich schlechthin der Sekundenakkord. Um ihn von einigen andern Akkorden, worin ebenfalls eine Sekunde vorkommt, bestimmter zu unterscheiden, wird er auch wohl der Sekundquarten- oder, nach allen seinen Bestandtheilen, der Sekundquartsextenakkord genannt. Er entsteht durch die dritte Versetzung des Septimenakkordes a), und hat also seinen Hauptsitz auf der vierten Stufe. Außer dem Basse gehört, wie schon erinnert worden ist, die Sekunde, Quarte und Sexte dazu. Da bey diesem Akkorde der Baß selbst die Septime von dem Grundtone des Stammakkordes hat b), so muß der Komponist, wie bey c), für die Vorbereitung*) und die jedesmal nöthige Auflösung gesorgt haben c) d) ꝛc. Die Sekunde, als eigentlicher Grundton, wird hierbey völlig wie eine Konsonanz behandelt. Sie kann daher liegen bleiben c) d), oder auf- e) und abwärts springen f). Das nämliche gilt bey diesem Akkorde auch von der reinen Quarte c) h) i), die sich im Stammakkorde wie eine kleine Terz zu dem Grundtone verhält. Nur die übermäßige Sekunde g) und die übermäßige Quarte d) müssen, als Leittöne ꝛc. entweder sogleich, oder doch nachher eine Stufe aufwärts fortschreiten. In Ansehung des Beyspieles k) beziehe ich mich auf §. 145. i). Der so genannte durchgehende Sekundenakkord mit der kleinen Sekunde l) ist zwar ziemlich hart; er kommt aber dessen ungeachtet vor, und wird auf die angezeigte Art behan-

*) Daß aber statt des Basses die Sekunde vorbereitet seyn kann, wie oben bey d), dies folgt aus dem, was in dieser Hinsicht (§. 137.) von der Septime und Oktave gelehrt worden ist.

handelt. Man giebt nämlich, wenigſtens in ſtrenge gearbeiteten Tonſtücken, bey dieſem Sekundenakkorde gewöhnlich nur den Baß an, und läßt die begleitenden Stimmen ohne wiederholtes Anſchlagen liegen. Wiewohl es in dieſer Rückſicht, außer bey dem Generalbaßſpielen auf der Orgel u. dgl. ſo genau nicht genommen wird. (§. 84.)



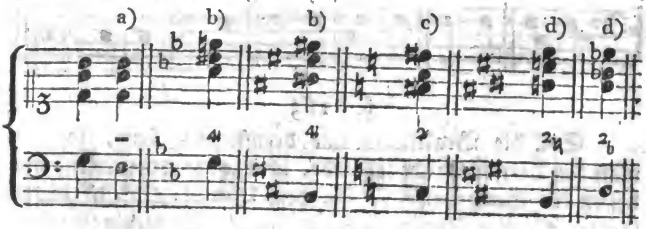
Anm.

*) Dieſen Sekundenakkord mit der übermäßigen Sekunde erklärt Kirnberger, in ſeinen Grundſätzen des Generalbaſſes ꝛc. Seite 58 und 82. blos

Anm. Es dürfte vielleicht nicht undienlich seyn, dem Anfänger zu sagen, daß man bey einer Note mit dem Sekundenakkorde nur den Dreyklang von der Sekunde des Basses, z. B. zu dem vorgeschriebenen Tone F den Akkord G ꝛc. zu greifen hat.

§. 161.

Der Sekundenakkord wird auf sehr verschiedene Art bezeichnet, nämlich entweder bloß durch die Ziffer 2 mit dem nöthigen Versetzungszeichen, oder durch $\frac{4}{2}$, $\frac{4\natural}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4\sharp}{2}$, $\frac{4\flat}{2}$ ꝛc. Auch deutet man ihn aus gewissen Ursachen zuweilen ganz vollständig an, z. B. $\frac{6}{4}$, $\frac{6\natural}{4}$, $\frac{6}{4}$ u. s. w. Der Querstrich in dem Beyspiele a) bestimmt das Beybehalten der vorhergehenden Harmonie, und folglich nach einem Dreyklange im Absteigen ꝛc. ebenfalls den Sekundenakkord. Da die Bezifferung, in Absicht auf die jedesmal erforderlichen Versetzungszeichen, bey diesem Akkorde ins besondere, öfter sehr mangelhaft auszufallen pflegt: so merke man, daß zur übermäßigen Quarte die große Sexte b), zur übermäßigen Sekunde die übermäßige Quarte c), und zur kleinen Sekunde die reine Quarte und kleine Sexte d) von selbst gegriffen werden muß, wie ich dies in der obern Notenreihe gezeigt habe.

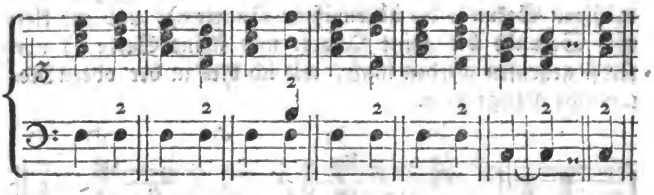


§. 162.

Nach einem Dreyklange, wobey die Quinte in der Oberstimme liegt a), hat man sich bey dem Sekundenakkorde

bloß für einen „zufälligen (uneigentlichen) Sekundenakkord, „wobey der Baß — wie im verminderten Septimenakkorde die „Septime selbst (§. 142. c) — im Grunde nur ein Vorhalt sey.“

korde vor offenbaren Quinten zu hüten. Sollte aber die Oberstimme dennoch aufwärts fortschreiten, wie sich dieser Fall zuweilen in Choralmelodien ꝛc. ereignet: so müßte man entweder die getheilte Begleitung b), oder allenfalls — wie Einige wollen — anstatt der Sekunde die doppelte Sexte wählen c). Auch durch eine fünfte Stimme würden diese Quinten einigermaßen gedeckt, und fast unmerklich werden d). Allein gegen alle diese drey Behandlungsarten lassen sich gegründete Einwendungen machen; besser ist daher unstreitig die Begleitung bey aa). Liegt bey einem Dreyklange vor dem Sekundenakkorde die Oktave in der Oberstimme e), so können leicht verdeckte Quinten von widriger Art entstehen. Um diese zu vermeiden, muß man bey dem Sekundenakkorde die begleitenden Stimmen aufwärts fortschreiten lassen, und folglich statt der Sexte die Sekunde im Diskante nehmen f).

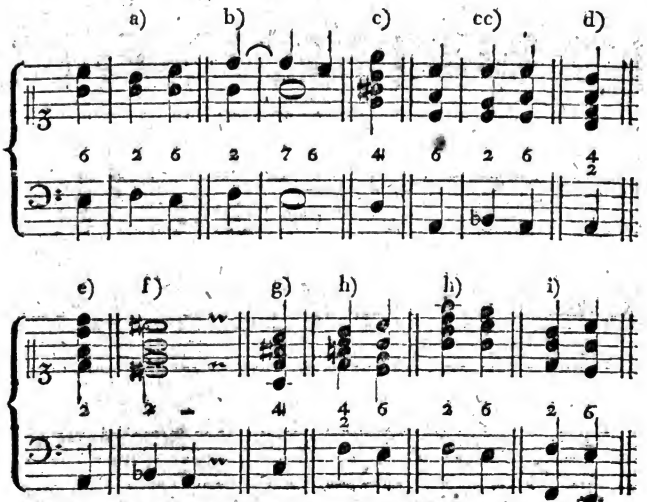


§. 163.

Soll die Begleitung nur dreystimmig seyn, so läßt man bey dem Sekundenakkorde, überhaupt genommen, am besten die Sexte weg a). In dem Beyspiele b) ist dieses Intervall, der Vorbereitung wegen, schlechterdings nothwendig, daher müßte hierbey freylich die sonst wichtigere Quarte wegbleiben. Bey fünfstimmiger Begleitung wird am zweckmäßigsten die Sekunde verdoppelt c). Dies geschieht zuweilen auch schon im vierstimmigen Satze cc). Nur bey der kleinen Sexte und reinen Quarte wäre die

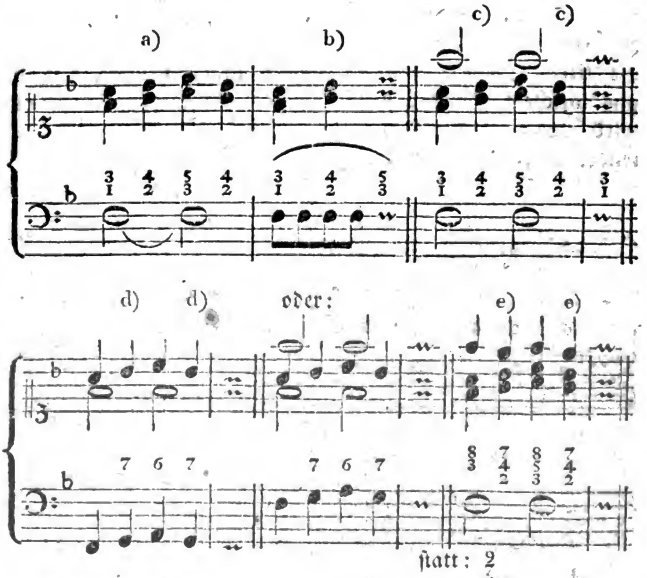
dop-

doppelte Sekunde etwas hart d). In dieſem Falle würde die Verdoppelung der Quarte (als urſprünglich kleiner Terz) beſſer ſeyn e). Auch die übermäßige Sekunde iſt von dieſer erlaubten Verdoppelung ausgenommen, weil ſie als Leitton, nach der Auflöſung des Baſſes, eine Stufe aufwärts gehen muß f) u. ſ. w. Uebrigens kann man auch die Sexte verdoppeln g). Da die Diſſonanz bey dem Sekundenakkorde im Baſſe ſelbſt liegt, ſo findet, ſogar bey fünfſtimmiger Begleitung, die Oktave (des Baſſes) als begleitende Mittel- oder Oberſtimme durchaus nicht ſtatt. Daher wäre die Verdoppelung in den Beyſpielen h) ſchon an ſich fehlerhaft, wenn auch die dadurch entſtehenden Oktaven nicht mit in Betrachtung kämen. Daß aber der Baß dennoch durch die (tiefere) Oktave verſtärkt werden kann, wie bey i), und aus welchem Grunde dieſe Verſtärkung erlaubt iſt, dies wird §. 214. d) bey dreyſtimmigen Akkorden noch einleuchtender gezeigt werden können.



§. 164.

Ueber einem so genannten ruhenden Basse, er mag ausgehalten a) oder wiederholt angegeben werden b), kommt zuweilen $\frac{4}{2}$, nach $\frac{3}{1}$ oder $\frac{5}{3}$, im Durchgange, in der freyen Schreibart auch wohl auf einem guten Takttheile vor. (S. 69.) Man begleitet solche auf- und absteigende Gänge gemeiniglich nur dreystimmig, wie in den Beyspielen a) und b). Bey vierstimmiger Begleitung könnte man etwa die Oktave dazu greifen c), so wie nach §. 144. allenfalls die stillstehende Septime verdoppelt werden darf.



Anm. In Ansehung dieses durchgehenden Akkordes sind die Tonlehrer ebenfalls verschiedener Meinung. Einige halten ihn für einen unvollständigen Sekundenakkord. Sie nehmen an, er entstehe aus dem bekannten Septimenakkorde mit

mit der stillstehenden Septime d); daher brauche auch der, bey diesem Sekundenakkorde stillstehende, Baß a) b) c) eben so wenig aufgelöst zu werden, als bey dem erwähnten Septimenakkorde die Septime d), und in dem darauf beruhenden Quintsextenakkorde die Quinte. (§. 148. f.)

Andere behaupten, er sey ein unrichtig bezeichneter Quartnonenakkord mit der großen Septime e), welche Letztere aber im dreystimmigen Satze weggelassen werde. Aus der Umkehrung desselben entspringe der Septimenakkord mit der stillstehenden Septime u. s. w.

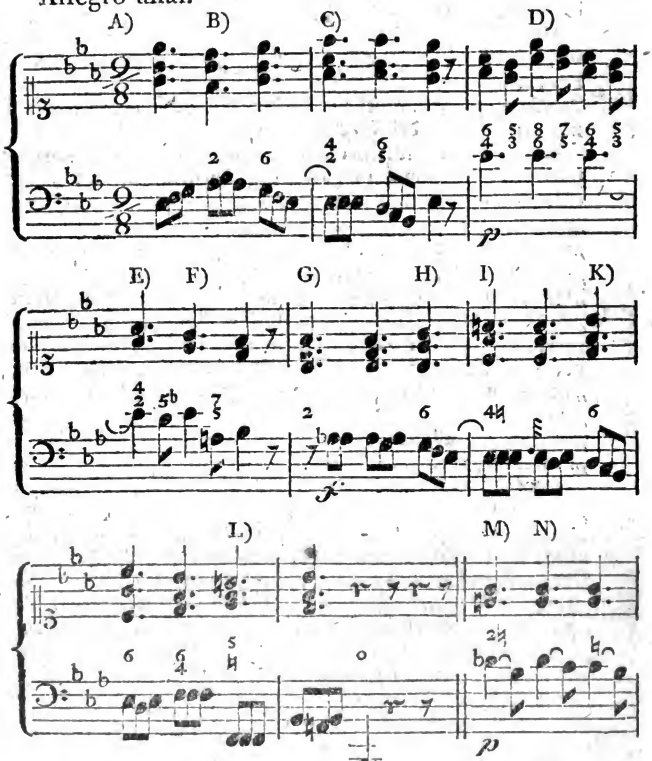
Noch Andere widersprechen sich hierin selbst. So schreibt z. B. Marpurg im Handbuche, erst. Theil, Seite 67: „Der erste Nonensatz (der hier oben bey a) b) und c) mit $\frac{4}{2}$ bezeichnete) ist ein stillstehender untergeschobener Accord, „insgemein und zwar doppelt fehlerhaft, durchgehender „Secundenaccord genannt." Und S. 75. „Das (nämlich der „Quartnonenaccord ohne Septime) ist der irrig so genannte „durchgehende Secundenaccord. Die Umkehrung desselben „giebt den stillstehenden Septimensatz ꝛc." Dagegen steht im zweyten Theile, S. 137. „In dem ersten Falle (wenn über „der Baßnote c die Töne d und f vorkommen) deucht mich, „macht das d keine None, sondern eine Secunde aus, ungeachtet sich allhier wohl das Merkmahl einer None findet, „nehmlich, daß sich der Obertheil fortbeweget. Allein man muß „bedenken, woher dieses d seinen Ursprung hat, und solchen „hat es von der Verkehrung eines durchgehenden Septimenaccords." Nun folgt das in dieser Anweisung S. 68. unter a) enthaltene Beyspiel. Sodann fährt Marpurg fort: „Verkehrt man dieses Exempel, so entsteht eine durchgehende Secunde daraus." Und S. 138. wiederholt er: „Es sind durchgehende Secunden, womit bey liegendem „Basse in den Oberstimmen gespielt wird." Einmal sollen es also Nonen und keine Sekunden, sodann aber wieder Sekunden und keine Nonen seyn. S. 75. ist, laut der oben angeführten Worte, der nämliche Septimenakkord ein bloß abgeleiteter oder umgekehrter, S. 137. aber der Stammakkord selbst.

Ein Glück für den Generalbaßspieler, daß die Ausübung in beyden Fällen die nämliche bleibt. Denn soll man die Septime dazu greifen, so wird sie, bey genauerer Bezifferung, noch besonders mit angedeutet. Außerdem wählt man die oben bestimmte gewöhnliche Begleitung.

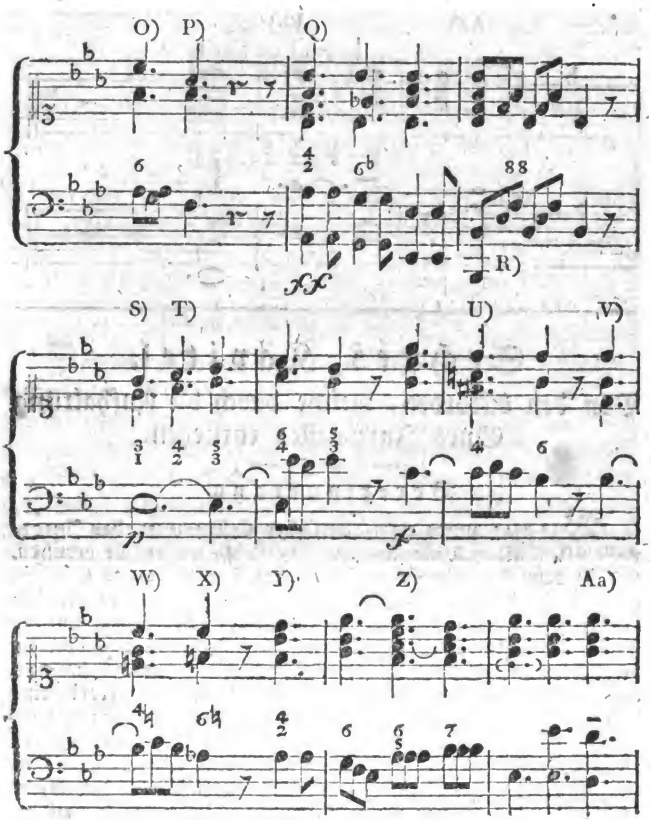
§. 165.

Uebungsexempel zum Sekundenakkorde.

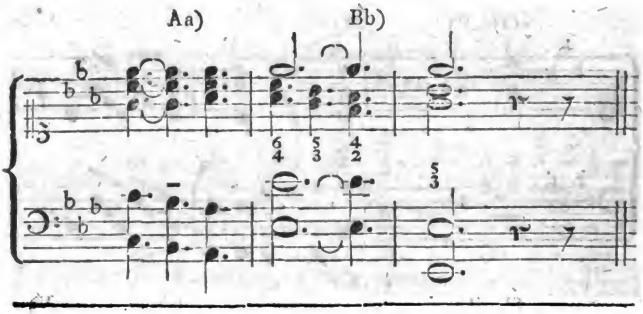
Allegro assai.



A) §. 83. k). B) §. 160. a) d) e) f), desgl. §. 161. und §. 70. Anm. 1. C) §. 160. c), 161 u. 162. f). D) §. 115. a). E) §. 163. a). Die zum folgenden Akkorde gehörigen Intervalle, welche bereits liegen, werden nach §. 83. k) nicht aufs neue angegeben, sondern nur ausgehalten. F) Da die folgende falsche Quinte vorbereitet werden muß, so wird hierbey es im Einklange nothwendig. Uebrigens wie bey E). G) §. 32. c). H) §. 113. d). Auch ist das g des Basses nur von sehr kurzer Dauer. I) §. 161. und 160. d). Der Triton (im Diskant und Alte) kann hierbey



bey, der Folge wegen, nicht wohl vermieden werden. K) Verdoppelte man bey diesem Akkorde die Serte, so würde man bey dem folgenden entweder Oktaven, oder doch einen Sprung machen müssen. L) §. 139. a), und 159. unter H). M) §. 163. a), und §. 160. g). N) §. 31. c). O) Besser ist der Sprung, als die Oktave (besonders bey dreystimmiger Begleitung) in der Oberstimme. Außerdem müßte man die Serte f im Einklange verdoppeln; denn der vorhergehende Leitton e muß aufwärts gehen. P) Des bessern Gesanges wegen läßt man die Oberstimme, gegen den Baß, in Terzen fortschreiten. Q) §. 163. c) und i) R) §. 37. d). S) §. 103. k). T) §. 164. a), und §. 29. aa). U) §. 161. b). V) Hier könnte man auch g im Einklange behalten, und her-



Sechstes Kapitel.

Von den Akkorden, welche durch die Aufhaltung Eines Intervalles entstehen.

Vorerinnerung.

Was man unter Vorhalten oder stellvertretenden Intervallen (zufälligen Dissonanzen ꝛc.) versteht, worauf sie beruhen, wie sie behandelt werden müssen u. dgl. dies ist bereits §. 89. ff. im Allgemeinen gelehrt worden. Ich bemerke daher in den folgenden vier Kapiteln nur noch das, was etwa bey diesem und jenem Akkorde mit stellvertretenden Intervallen ins besondere zu beobachten ist. Und auch hierbey kann ich mich vorzüglich nur auf die etwas umständlichere Erklärung derjenigen Akkorde einlassen, welche am häufigsten, und unter eigener Benennung vorkommen. Wer in Absicht auf die Entstehung, systematische Ordnung ꝛc. dieser Akkorde — worüber Seite 139. bis 142. nur das Hauptsächlichste angemerkt worden ist — ausführlichen Unterricht zu haben wünscht, den verweise ich auf Marpurgs Schriften, besonders auf dessen Handbuch bey dem Generalbasse, und auf den fünften Band der historisch-kritischen Beyträge. Auch Kochs Versuch einer Anleitung zur Komposition, erst. Theil, und Knechts Elementarwerk ꝛc. verdienen darüber nachgelesen zu werden.

hernach springen; wiewohl dies Letztere besser während der Pause geschieht. W) §. 161. und 160. d). X) Da diese Sexte durch das ♮ nicht erhöhet, sondern erniedriget wird, so kann man sie ohne Bedenken verdoppeln. Y) §. 161. und 160. d). Z) §. 152. g). Aa) §. 161. a), und 160. d). Bb) §. 164. c).

Erste Abtheilung.

Erster Abschnitt.

Von den Akkorden mit Einem Intervalle, durch welches der Dreyklang aufgehalten wird.

§. 166.

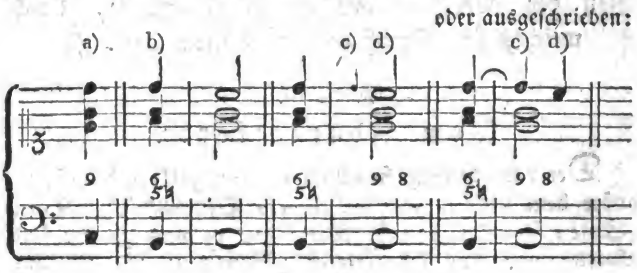
Vom Nonenakkorde.

Der vorzugsweise so genannte Nonenakkord *) besteht, außer dem Basse, aus der None, Terz und Quinte a). (Seite 139. und 140. c.) Die None ist hierbey, wie fast allezeit, nur eine stellvertretende Dissonanz, **) nämlich ein Vorhalt der Oktave (oder der Decime.) Um dies zu verstehen, nehme man die Akkorde bey b) an, und lasse sodann bey dem Dreyklange C aus dem vorhergehenden Quintsextenakkorde die Terz liegen, wie ich dies bey c) durch die kleinere Note bemerkt habe: so wird es fühlbar und einleuchtend, daß die dadurch bezeichnete None eine Zeit lang statt der Oktave steht, und daß also eigentlich bloß der Dreyklang dahin gehört, wo der Nonenakkord angebracht worden ist. Folglich muß auch die jedesmal vorzubereitende None hierbey in die dadurch aufgehaltene Oktave d), oder bey verändertem Basse doch eine Stufe abwärts, aufgelöst werden. Uebrigens darf der Generalbaßspieler **weder die None, noch irgend ein ander stellvertretendes Intervall verdoppeln.** Denn, außer daß die Vorhalte größtentheils sehr dissoniren, haben sie auch ihre bestimmte Fortschreitung, wobey also — wenn man diese Intervalle verdoppelt hätte — offenbare Oktaven entstehen würden.

*) Es giebt nämlich mehrere Akkorde, worin eine None vorkommt.

**) Dieses, in der Folge oft vorkommenden, Ausdruckes wegen beziehe ich mich hier ein- für allemal auf Seite 130.

würden. Auch erinnere ich hier, zur Ersparung des Raumes, im Allgemeinen, daß die Akkorde mit Vorhalten oder stellvertretenden Intervallen nur **auf denjenigen Stufen vorkommen können, worauf der jedesmal dadurch aufgehaltene Akkord seinen Sitz hat.** Und auch darauf sind sie bey weitem nicht alle ohne Ausnahme anwendbar.



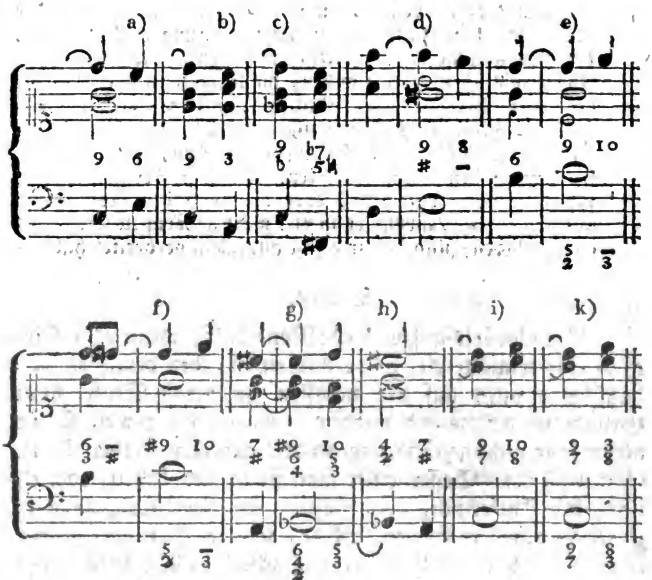
§. 167.

Man pflegt den Nonenakkord an sich nur durch die Ziffer 9 zu bezeichnen, wie §. 166. bey a). Weil aber die None meistentheils noch über derselben Baßnote in die Oktave aufgelöst wird (§. 89.), so folgt gewöhnlich gleich daneben eine 8, nämlich: 9 8. (§. 166. c) d.) Schreitet der Baß, vermittelst einer Vorausnahme, noch vor der Auflösung auf eine andere Stufe, so bedient man sich sodann, statt der Ziffer 8, der jedesmal erforderlichen Bezeichnung, wie in den nachstehenden Beyspielen a) b) ꝛc. Daß zuweilen, außer der 9, noch eine oder die andere Ziffer beygefügt wird, hat seine Ursachen c) und d). Soll die große None als ein Vorhalt der Decime (nicht der Oktave) behandelt werden, und folglich aufwärts fortschreiten, so wählt man schicklicher die Bezifferung bey e) f) und g). Die letztere Fortschreitung der großen None ist jedoch bey diesem Nonenakkorde vorzüglich nur alsdann üblich, wenn dabey die Terz fehlt, wie in dem Beyspiele e).*) Da-

*) Daß aber diese None auch noch bey verschiedenen andern Akkorden, wie oben bey i) und k), aufwärts fortschreiten darf, dies wird an seinem Orte umständlicher gezeigt werden.

Digitized by Google

gegen wird die übermäßige None jederzeit aufwärts f), die kleine aber immer abwärts aufgelöst d).



Anm. Die bey e) f) und g) unter den Noten enthaltene Bezifferung ist zwar üblicher, und zum Theil auch wohl leichter zu übersehen, als die über den Noten befindliche Bezeichnung durch 9 10. Wenn man aber bedenkt, daß bey wirklichen Sekundenakkorden jedesmal der Baß, als ursprüngliche Septime, (§. 160.) folglich nicht die Sekunde, aufgelöst werden muß: so wird man die Ziffer 9 in den obigen Beyspielen, zur Bezeichnung des Vorhaltes, unstreitig richtiger finden, als die 2; da hingegen bey h) schlechterdings die Ziffer 2 ꝛc. nöthig ist, weil hierbey die Dissonanz im Basse liegt. Daß aber die große None nicht nur eine Stufe abwärts, sondern zuweilen auch einen Grad über sich geht, wie in dem obigen Beyspiele e), dies ist eine Eigenschaft, die sie mit verschiedenen andern stellvertretenden Intervallen gemein hat.

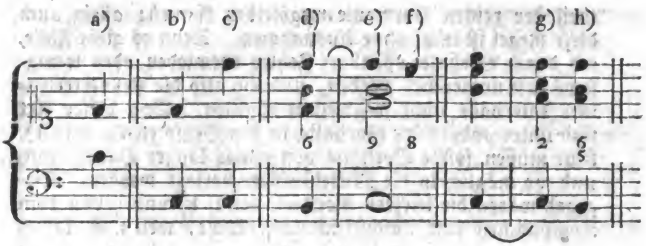
Digitized by Google

hat. Denn auch die Quarte, die Septime u. a. m. schreiten in ähnlichen Fällen auf doppelte Art fort. (§. 170. vergl. mit §. 201. c) und mit §. 191. c); §. 173. vergl. mit 177 ꝛc.) Ist nun die 9 vorhergegangen, so wird Jeder, bey der oben bemerkten stufenweisen Fortschreitung, nach §. 24, die Bezeichnung bey i) schicklicher finden, als die bey k). Indeß will ich um derer willen, die hierbey nun einmal an die letztere Bezifferung gewöhnt sind, und weil doch die Sekunde in ähnlichen Fällen häufig statt der None angedeutet wird, diese üblichere Bezifferung beybehalten, oder sie wenigstens unter den Noten bemerken. Es ist zu bedauern, daß sich in gewisse, sonst gute, oder doch von den Meisten für gut gehaltene, Lehrbücher so viel nicht gehörig Ueberdachtes eingeschlichen, und dadurch fast allgemein verbreitet hat. —

§. 168.

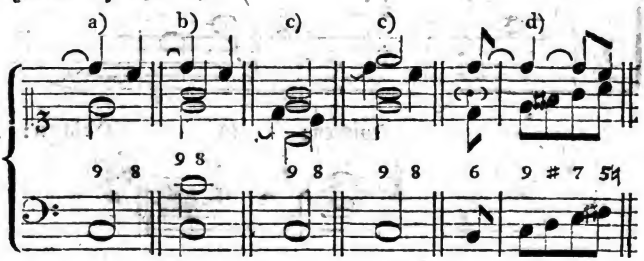
Die abwärts aufzulösende None darf, wenn es auf irgend eine erlaubte Art zu vermeiden ist, bey dem Generalbaßspielen nicht auf der nächsten (zweyten) Stufe vom Grundtone genommen werden, wie bey a); weil sie in dieser Lage nicht gehörig ungehindert aufgelöst werden kann. (§. 70. b) c.) Besser greift man sie in der bey b) oder c) bemerkten Entfernung vom Basse. Sie steht übrigens zwar ebenfalls auf der zweyten Stufe, wie die Sekunde; allein beyde Intervalle sind dessen ungeachtet in Absicht auf die Behandlung ꝛc. sehr von einander verschieden. Denn, außer daß die None größtentheils mit ganz andern Intervallen vorkommt e), als die Sekunde g), ist auch die None eine aufzulösende Dissonanz f), die also ihre bestimmte Fortschreitung hat, und nicht verdoppelt werden darf; da hingegen bey Sekundenakkorden nicht die Sekunde, sondern der Baß dissonirt, und aufgelöst werden muß h), indem die Sekunde liegen bleibt h), oder uneingeschränkt fortschreitet. (§. 160. c) d) e) f). Ueberdies kann die None eigentlich nie anders, als vorbereitet d), und wie jeder Vorhalt nur auf einem guten Takttheile vorkommen e), welches in Ansehung der Sekunde nicht nothwendig ist u. s. w.

a)



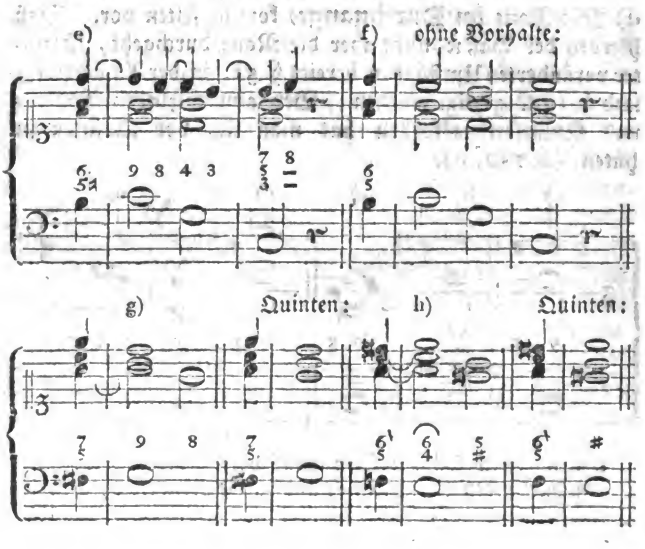
§. 169.

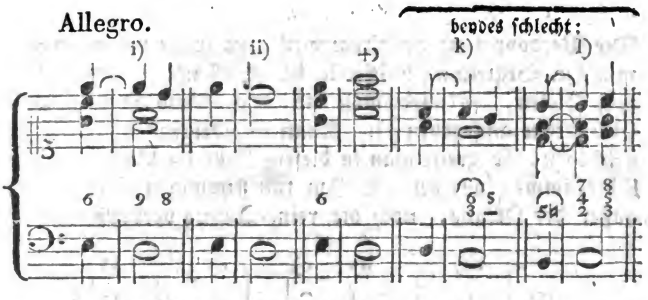
Bey dreystimmiger Begleitung bleibt aus dem Nonenakkorde, wie bey dem Dreyklange, die Quinte weg a). Eine Ausnahme hiervon befindet sich §. 167. unter e). Im fünfstimmigen Satze müßte man vor allen andern den Grundton in gehöriger Entfernung b), oder wo dies nicht möglich wäre, dafür die reine Quinte c), allenfalls auch die Terz verdoppeln cc). Nur ist die Letztere bekanntlich nicht in jedem Falle zulässig. Die stillstehende None bey d) (die None im Durchgange) kommt selten vor. Daß hierbey der Baß ꝛc. nicht aber die None durchgeht, ist unter veränderten Umständen bereits §. 51. in der Anmerkung, und §. 144. gezeigt worden. Bey abwechselnden Nonen- und Quintsertenakkorden hat man sich vor Quinten zu hüten. (§. 152. e).



Anm. Nach §. 89. müssen zwar die Vorhalte, wie in den nachstehenden Beyspielen e) und f) die None ꝛc. ohne Nachtheil

theil der reinen Harmonie wegbleiben können; allein auch diese Regel ist nicht ohne Ausnahmen. Denn es giebt Fälle, wo durch Vorhalte offenbare Fehler vermieden oder wenigstens fast unmerklich werden, und wo also die stellvertretenden Intervalle nicht wegbleiben könnten. Von dieser Art sind unter andern die Vorhalte in den Beyspielen g) und h). Nur müssen solche Vorhalte von etwas langer Dauer seyn, und wo möglich in die Mittelstimmen verlegt werden. Dagegen wären die kürzern Vorhalte bey i) k) und l) von dem Komponisten sehr unschicklich angebracht, weil z. E. bey i) eben durch den Vorhalt (die None), außer den verdeckten Quinten, auch noch verzögerte und leicht zu bemerkende Oktaven entstehen ii). Und doch könnte sie der Generalbaßspieler nicht vermeiden, weil die None in diesem Falle durch die Oktave des vorhergehenden Basses vorbereitet, und in derselben Stimme abwärts aufgelöst werden muß. Wäre aber zum D bloß der Dreyklang anzugeben, wie bey +), so könnte man, selbst in der angenommenen Lage, den Oktaven durch die Gegenbewegung ausweichen. Hiervon wird man, hoffentlich auch ohne nähere Erklärung, die Anwendung auf die übrigen Beyspiele machen können.





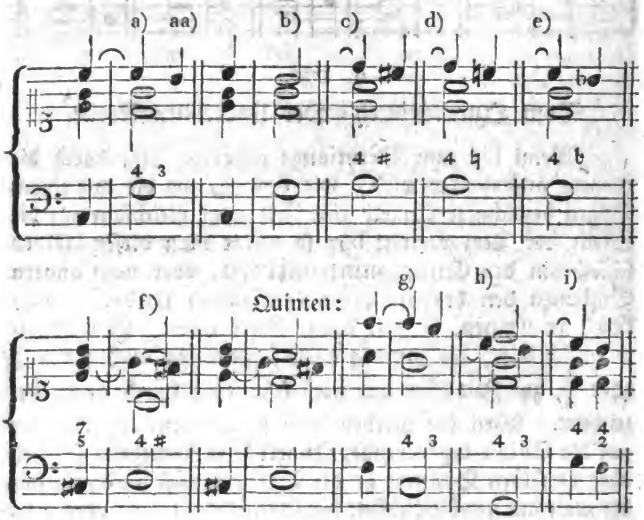
§. 170.

Vom Quartquinten- oder Undecimenakkorde.

Wenn die zum Dreyklange gehörige Terz durch die Quarte aufgehalten wird, wie bey a), wo die mit einem Bogen bezeichnete Quarte eine Zeit lang gleichsam nur die Stelle der Terz vertritt b): so pflegt man diesen Akkord schlechthin den **Quartquintenakkord**, oder nach andern Systemen den dreystimmigen (einfachen) **Undecimenakkord** zu nennen. (§. 96. Anm. Seite 140). Er wird gewöhnlich durch die Ziffer 4 allein, zuweilen auch durch $\frac{5}{4}$ oder $\frac{8}{4}$, zur Zeit aber nur noch sehr selten durch 11 ꝛc. bezeichnet. Weil die hierbey bloß stellvertretende, und gegen die Quinte dissonirende, Quarte *) mehrentheils sogleich über derselben Baßnote in die Terz aufgelöst wird, so findet man am gewöhnlichsten die Bezeichnung 4 3, oder 4 ♯, 4 ♮, 4 ♭, wie in den Beyspielen a) c) d) und e). Bey diesem Akkorde muß die Quarte vorbereitet a) und eine Stufe abwärts aufgelöst werden aa). Zur vierten Stimme nimmt man, wie bey dem Dreyklange, am besten die Oktave des Basses a) c) d) e); findet aber dieses Intervall nicht

*) So oft die Quarte bloß als ein Vorhalt oder als ein stellvertretendes Intervall vorkommt, ist sie wirklich dissonirend, und wird sodann, dem S. 139. f. erwähnten Systeme zu Folge, eine Undecime genannt.

nicht statt, so verdoppelt man dafür die reine Quinte f). Die Verdoppelung der Quarte ist auch sogar bey fünfstimmiger ꝛc. Begleitung nicht erlaubt. Soll man nur dreystimmig spielen, so wird bloß die Quarte und Quinte zum Grundtone angegeben g). Kann es übrigens ohne Fehler geschehen, so greift man in diesem Falle die Quarte in der Oberstimme, wie bey g). Im fünfstimmigen Satze wird, außer der Oktave, noch die reine Quinte verdoppelt h).

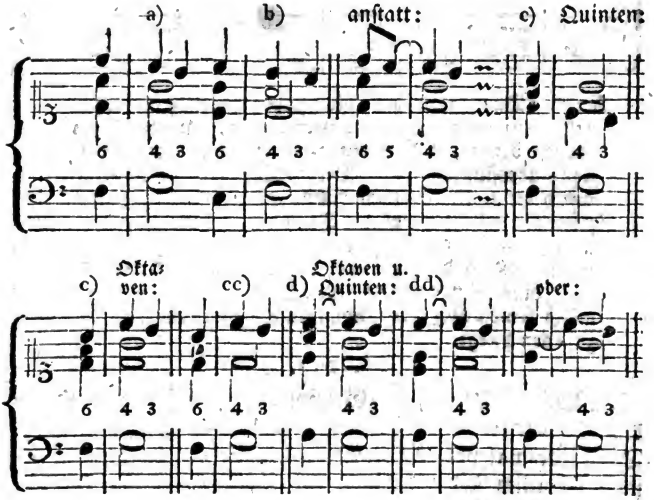


Anm. Schreitet der Baß noch vor der Auflösung fort, wie oben bey i), so kann freylich nach der 4 keine 3 ꝛc. folgen. (Seite 131. f. und §. 167.)

§. 171.

Dann und wann erlauben sich die Komponisten — der eigentlich zu befolgenden Regel entgegen — die reine a) und sogar die übermäßige Quarte b) bey dem Quartquintenakkorde

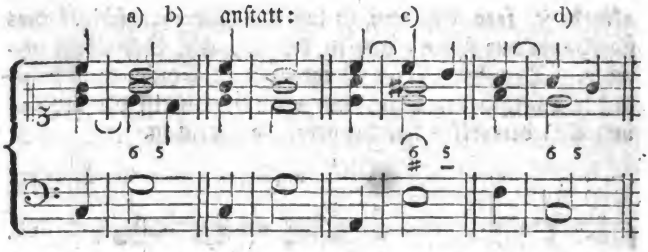
akkorde ꝛc. frey eintreten zu lassen. Jedoch geschieht dies überhaupt nur selten, und in der strengern Schreibart niemals. Den bey c) und d) enthaltenen Fehlern kann man, in der angegebenen Lage, nur etwa vermittelst der bey cc) und dd) bemerkten Verdoppelung ausweichen.



§. 172.

Durch die Sexte wird zuweilen die zum Dreyklange gehörige Quinte aufgehalten, wie bey a). In diesem Falle muß also die stellvertretende Sexte — über deren Dissoniren ꝛc. ich mich bereits Seite 129. f. erklärt habe — jedesmal vorbereitet a) und in die dadurch verzögerte Quinte aufgelöst werden b). Die Verdoppelung der Sexte ist hierbey nicht erlaubt, man muß daher die Oktave des Basses zur vierten Stimme wählen a), da auch die Terz, wenn sie nämlich Leitton ist, wie bey c), nicht wohl verdoppelt werden darf. Bey dreystimmiger Begleitung greift man nur die Sexte und Terz zum Basse d).

Digitized by Google

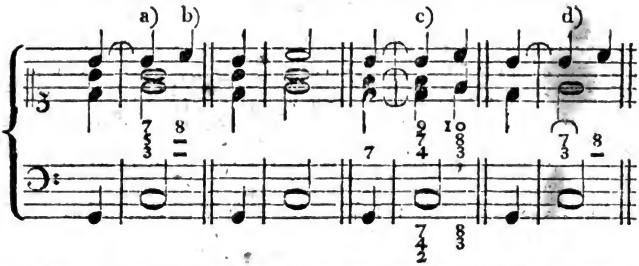


Anm. Damit man dieſe bloß ſtellvertretende Sexte nicht mit der §. 151. erwähnten 6 5 verwechſele, möchte hierbey der Bogen bey c), wenigſtens für den Anfänger, nicht immer ganz überflüſſig ſeyn. Der Geübtere fühlt ohnedies, ob durch die 6 ein wirklich dahin gehöriger Sextenakkord bezeichnet wird, oder ob die Sexte nur ein Vorhalt der Quinte iſt, wie in den Beyſpielen des vorhergehenden Paragraphen. Nach dem S. 141. ff. angezeigten Syſteme müßte dieſe diſſonirende Sexte eine Terzdecime heißen, ob man gleich keinen bloß dreyſtimmigen Terzdecimenakkord mit aufzuſtellen pflegt.

§. 173.

Auch die Oktave des Grundtones wird bey dem Dreyklange zuweilen durch die große Septime aufgehalten a). Dieſe jedesmal vorzubereitende Septime iſt alſo hierbey — wie hoffentlich Jeder fühlt — nur ein Vorhalt der Oktave, in welche ſie denn auch natürlicher Weiſe aufgelöſt werden muß b); da hingegen bey den §. 137. 139. ff. erwähnten Septimenakkorden die Diſſonanz eine Stufe abwärts fortſchreitet u. ſ. w. Zur genauern Bezeichnung dieſes, von Kirnbergern ſo genannten, zufälligen Septimenakkordes wäre der mehrmals gedachte Bogen bey d) ebenfalls brauchbar; wiewohl auch die, noch über derſelben Baßnote folgende, Ziffer 8 ein hinreichendes Kennzeichen iſt. Daß aber mit dieſer Septime der Dreyklang noch gewöhnlicher auch in den übrigen Stimmen aufgehalten wird, wie bey c), dies ſoll an ſeinem Orte umſtändlicher erklärt werden. Bey dreyſtimmiger Begleitung müßte die Quinte wegbleiben d).

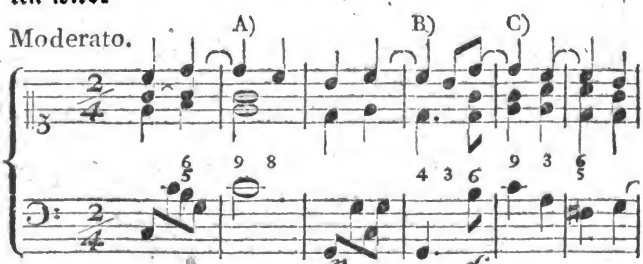
a)



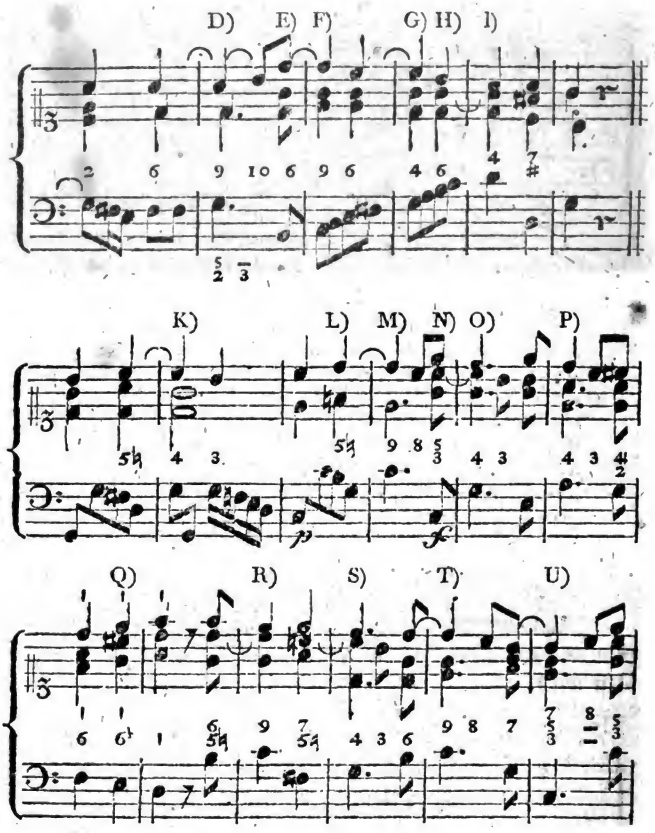
Anm. Marpurg schreibt im Verſuch über die muſ. Temperatur, S. 303. gegen Kirnbergern: „Wenn die große Sep„time einer Tonica über ſich in die Octave geht, ſo wird ihr „nicht die Terz und Quinte, ſondern die Quarte und Quin„te ꝛc. zur Begleitung gegeben. Die Conſecution bey Fig. 85. „— das obige Beyſpiel a) b) — gehört unter die ſo genannten „jungen und faden Harmonien ꝛc.“ Deſſen ungeachtet ſteht S. 105. im Handbuche: „Die große Septime auf der Final„ſaite kann in Begleitung der Quinte und Terz einen halben „Ton über ſich gehen.“ Ein abermaliger Beweis davon, daß Marpurg bey dem Tadel Anderer ſich zuweilen nicht an das erinnerte, was er vorher ſelbſt gelehrt hatte.

§. 174.

Uebungsexempel zu den gewöhnlichſten Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der Dreyklang aufgehalten wird.

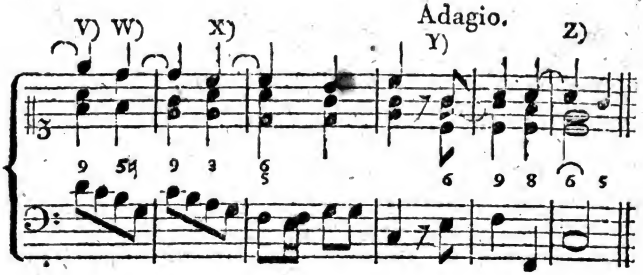


A) §. 166. a) b) c) d), und §. 167. B) §. 170. g). C) §. 167. b).



D) §. 167. e) und Anm. E) §. 79. F) §. 167. a). Das d des Baſſes kommt hier, als durchgehende Note, nicht in Betrachtung. So auch das folgende fis. G) §. 170. Anm. H) §. 112. cc). I) §. 170. c). K) Ebend. aa). Wenn die dazu geſetzten Stimmen kürzere Notengattungen haben, ſo kann der Generalbaßſpieler, ſtatt der vorgeſchriebenen halben Taktnoten im Alte und Tenor ebenfalls jedes Viertel aufs neue angeben. L) §. 152. cc). M) §. 169. a). N) §. 79. O) §. 170. a) aa). P) §. 171. a). Q) §. 113. c). R) §. 167. S) Hier würden durch das g im Tenore offenbare Quinten entſtehen, man wählt alſo dafür lieber ein kleineres Uebel, nämlich verdeckte Oktaven. (§. 170. f.) T) Wie bey A). U) §. 173.

Digitized by Google



Zweyter Abschnitt.

Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Sextenakkord aufgehalten wird.

§. 175.

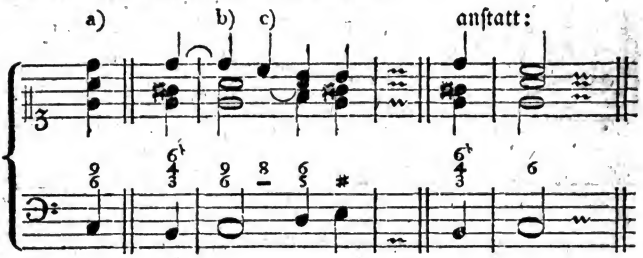
Vom Nonsexten- oder Sextnonenakkorde.

Dieser Akkord, welcher durch $\frac{9}{6}$ (8) mit den erforderlichen Versetzungszeichen angedeutet wird, hat außer dem Basse, der None und Sexte, die Terz zur vierten Stimme a). Die None, als Vorhalt der Oktave, muß auch hierbey vorbereitet b), und eine Stufe abwärts aufgelöst werden c). Man hat sodann, bey liegenbleibendem Basse, den durch die None aufgehaltenen Sextenakkord mit der Oktave. Bey dreystimmiger Begleitung müßte die weniger wichtige Terz wegbleiben. Jedoch kommen Akkorde mit

V) §. 167. a) b). W) §. 152. c), und §. 61. X) Der Aehnlichkeit wegen könnte man auch die Terz im Einklange verdoppeln, und dafür die Oktave weglassen. Y) Weil der so eben vorhergegangene Tonschluß völlig beruhigend, d. h. mit der Oktave in der Oberstimme, geendigt worden ist, so kann man bey diesem Anhange die Lage ohne Bedenken verändern, obgleich dadurch am Ende die Quinte oben zu liegen kommt. Uebrigens wird hier die None (g) im Alte vorbereitet. Z) S. §. 172.

Digitized by Google

dergleichen Vorhalten in der galanten Schreibart, worin die dreystimmige Begleitung öfter nöthig wird, als in strenge gearbeiteten Tonstücken, überhaupt nur selten vor. Im fünfstimmigen Satze würde man die Sexte, oder nach Umständen die Terz verdoppeln müssen.



Anm. Zwar nimmt man sonst nicht gern die Oktave in der Oberstimme (§. 75. und §. 113. a); allein bey diesem Sextenakkorde läßt sich die gedachte Lage oft gar nicht vermeiden.

§. 176.

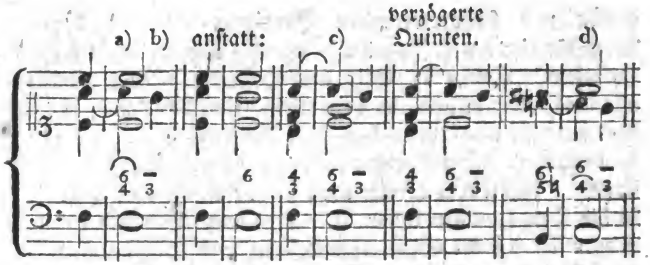
(4 3)

Wird die Terz des Sextenakkordes*) eine Zeit lang durch die Quarte aufgehalten, wie bey a): so entsteht dadurch — wenn man so will — ein dissonirender Quartsextenakkord. In diesem Falle muß nicht nur die verminderte und übermäßige, sondern auch die reine Quarte vorbereitet a), und in die dadurch aufgehaltene Terz aufgelöst werden b). Man verdoppelt bey diesem Akkorde am besten die Sexte a); jedoch wird zuweilen die Oktave gewissermaßen nothwendig c). Bey dreystimmiger Begleitung greift man bloß die Quarte und Sexte zum Basse d).

a)

*) Anstatt der weitläuftigen Umschreibungen: die zum Sextenakkorde gehörige Terz, oder: die Terz von dem Basse bey diesem oder jenem Akkorde ꝛc. werde ich von hier an, wie Andere, mehrentheils nur schlechthin schreiben: die Terz des Sextenakkordes u. dgl. obgleich die Terz freylich nicht von dem ganzen Sextenakkorde, sondern nur von dem Basse dazu, eine Terz ist.

Digitized by Google



Anm. Diesen, unstreitig dissonirenden, Akkord muß man nicht mit dem eigentlichen Quartsextenakkorde (§. 118. f.) verwechseln. Das sicherste Unterscheidungszeichen für Ungeübte ist die Bezeichnung $\frac{6}{4}\,\frac{-}{3}$ oder $\frac{6}{4}\,\frac{-}{3}$,*) anstatt: $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$ u.dgl. Der Geübtere wird aber ohnedies fühlen, und aus dem Sitze ꝛc. beurtheilen können, daß hierbey die Quarte nur ein Vorhalt der Terz ist. Selbst C. P. E. Bach, der doch bekanntlich in seinem Versuche ꝛc. weder das eine, noch das andere System zum Grunde gelegt, sondern z. B. von den vierstimmigen Akkorden zuerst den Terzquartenakkord abgehandelt hat, schreibt im zweyten Theile S. 68: „Wenn „bey dem Sextenakkorde die Terz durch die Quarte aufgehalten wird u.s.w.“ Mithin hielt diese Quarte auch Bach — auf den sich Marpurg bey seinen Streitigkeiten über das vermeinte Dissoniren der reinen Quarte öfter berief — im Grunde bloß für einen Vorhalt.

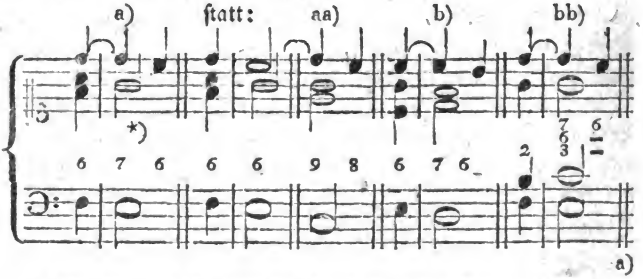
§. 177.

Durch die Septime wird zuweilen selbst die Sexte des Sextenakkordes aufgehalten. Dies ist gemeiniglich der Fall bey 7 6 über einer und eben derselben Baßnote. Man greift zur Septime die doppelte Terz a), oder die Terz und Oktave b). Folgt 7 6 über Noten im Absteigen mehrmals unmittelbar nach einander, so muß man etwa mit der Oktave c) und doppelten Terz abwechseln d) u. dergl. Die Quinte gehört, genau genommen, nicht zu

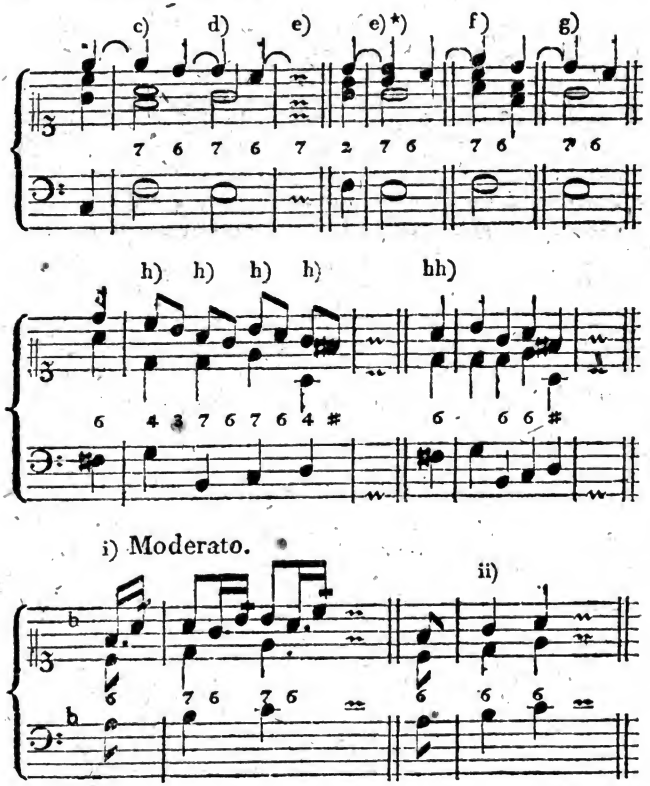
*) Noch bestimmter würde der Bogen jedesmal zunächst über derjenigen Ziffer stehen, welche den Vorhalt bezeichnet, folglich in diesem Falle über der 4, wie oben bey d); allein so genau pflegt man es damit nicht zu nehmen. (Bachs Versuch, S. 68, 90 u. a. m.)

Digitized by Google

dieser nur stellvertretenden Septime; überdies können durch die hierbey größtentheils widrige Quinte leicht Fehler entstehen. Sollte sie jedoch aus Gründen nöthig werden, wie dies unter andern in dem Beyspiele e) der Fall ist: so darf man sie wenigstens bey dem Eintritte der Sexte nicht beybehalten. Sie schreitet alsdann am natürlichsten in die Sexte. Außerdem könnte man sie zur Noth auch herunter in die Terz springen lassen f). Bey dreystimmiger Begleitung wird nur die Septime und Terz zum Basse angegeben g). Uebrigens muß die Septime vorbereitet, und in die Sexte aufgelöst werden a) b). Daß man aber in der freyern Schreibart, vermittelst des unregelmäßigen Durchganges, (§. 50.) zuweilen doch auch die Vorhalte unvorbereitet eintreten läßt, wie unten bey h), dies ist bereits §. 171. erinnert worden. Bey Stellen in geschwinder Bewegung würde, meines Erachtens, die Bezifferung bey hh) der bey h) vorzuziehen seyn. Denn der Generalbaßspieler soll nur begleiten, aber nicht die Hauptstimme mit allen darin angebrachten Verzierungen spielen. Eben dasselbe gilt auch von dem Beyspiele i), welches ohnehin wohl schwerlich durchaus regelmäßig und zugleich fließend zu begleiten seyn möchte. Wer aber die Oberstimme bey ii) gegen die vorgeschriebene Melodie i) zu hart fände, der müßte bloß die Terz zur Begleitung wählen.



*) So wohl nach Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, (S. 79.) als auch nach einigen neuern Systemen, ist dieser Akkord die erste Ver-



§. 178.

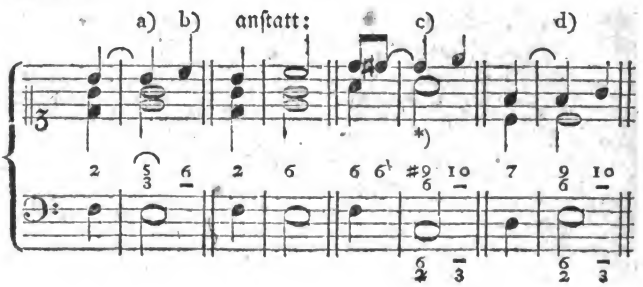
Versetzung des oben bey aa) bemerkten Nonenakkordes, wofür ihn auch schon Heinichen erklärte. (Der Generalbaß in der Composition ꝛc. S. 682.) Daher nehmen Manche nebst der Septime noch die Sexte, als den eigentlichen Grundton, zur vierten Stimme, wie bey bb). Marpurg hingegen schreibt im Handbuche, S. 72: „Die Umkehrungen des Nonenaccordes gehören theils unter die problematischen, theils unter die verwerflichen Sätze.“

*) Der vorhergehenden übermäßigen Quarte wegen wird hierbey die Quinte

§. 178.

(5 6)

Auch die Quinte kommt zuweilen als ein Vorhalt der Sexte da vor, wo eigentlich der Sextenakkord stehen, und sogleich mit dem Basse eintreten sollte a) b); da hingegen in den §. 116. befindlichen Beyspielen der Dreyklang zum Grunde liegt, und die Sexte nur nachschlägt. Im gegenwärtigen Falle wird die stellvertretende Quinte, nachdem sie gehörig vorbereitet worden ist a), in die Sexte aufgelöst b). Eben dieselben Regeln wendet man auf die None (Sekunde) an, wenn durch sie die Decime (Terz) aufgehalten wird, wie bey c) und d). In Ansehung der ziemlich widrigen, oder gegen die dafür erwartete Sexte merklich dissonirenden, reinen Quinte bey a) — die man allenfalls durch den beygefügten Bogen kenntlich machen könnte — beziehe ich mich auf die S. 130. enthaltene Bemerkung darüber.



§. 179.

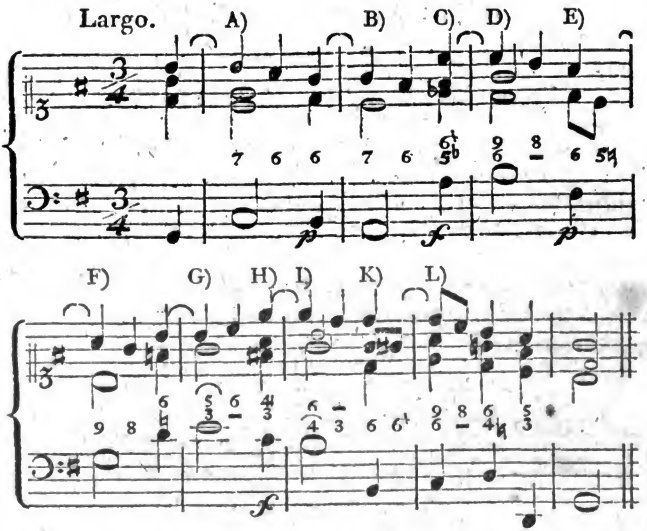
Quinte gewissermaßen nothwendig. (In diesem Falle ist auch die Quinte nur ein Vorhalt der Sexte. §. 198. f.)

*) §. 145. Anm. Die Terz mag bey dem Sextenakkorde vielleicht nur selten durch die übermäßige None aufgehalten werden; indeß habe ich doch, vorzüglich in einigen Sinfonien von Hasse und Graun, mehrere Beyspiele von der Art gefunden. Sogar die kleine None kommt, in den erwähnten Sinfonien, als ein Vorhalt der Terz vor, wie oben bey d).

Digitized by Google

§. 179.

Uebungsexempel zu den Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der Sextenakkord aufgehalten wird.



A) §. 177. b) B) Ebend. g). C) §. 150. f), und §. 141. Anm. i). Der Strich in der 6 ist zwar nicht nothwendig, weil G dur ohnehin schon fis vorgezeichnet hat; damit aber der angehende Generalbaßspieler zu dem es nicht etwa greife, dürfte dieser Strich vielleicht nicht ganz überflüssig seyn. Die Veränderung der Lage ist hier vorzüglich auch der Aehnlichkeit wegen nöthig. D) §. 175. b), und Anm. E) §. 151. F) §. 169. a). G) §. 178. H) §. 158. Bey diesem Terzquartenakkorde können ebenfalls alle dissonirende Intervalle frey eintreten. (Vergl. mit §. 139. d). I) §. 176. Wer die verzögerten Quinten, welche durch die Verdoppelung der Sexte (g) im Einklange entstehen, auch in den Mittelstimmen und bey langsamer Bewegung nicht für zulässig hält, der muß die etwas harte, durch eine kleinere Note bezeichnete, Oktave (h) dazu greifen. K) Der Folge wegen kann man hier die doppelte Sexte nicht gebrauchen. L) §. 175.

Drit-

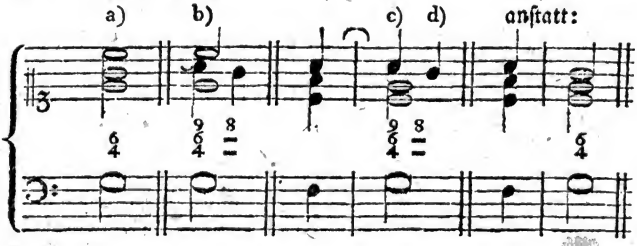
Dritter Abschnitt.

Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Quartsextenakkord aufgehalten wird.

§. 180.

Vom Sextquartnonenakkorde.

Der Quartsextenakkord a) kann ebenfalls auf verschiedene Art aufgehalten werden. Bey b) geschieht dies vermittelst der None. Dadurch entsteht ein **Sextquartnonen-** oder **Nonquartsextenakkord**, wobey die None vorbereitet c) und in die dadurch aufgehaltene Oktave aufgelöst werden muß d). Uebrigens gilt hernach, mit gehöriger Anwendung, alles das, was vom Quartsextenakkorde gesagt worden ist.



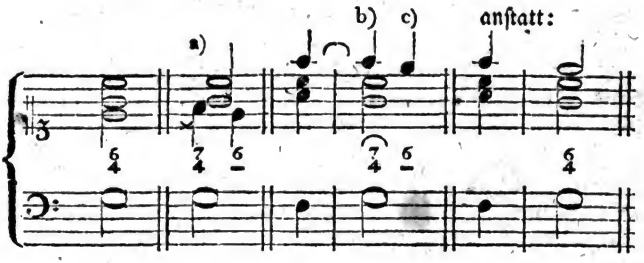
§. 181.

(7 6 / 4 –)

Auf ähnliche Art wird auch die zum Quartsextenakkorde gehörige Sexte durch die Septime aufgehalten a). In diesem Falle erhält man einen **Quartseptimenakkord**, zu welchem, bey vierstimmiger Begleitung, die Oktave gehört. Die Septime muß vorbereitet b), und in die Sexte aufgelöst werden c).

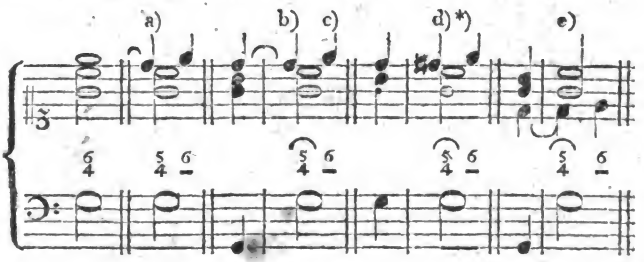
n)

Digitized by Google



§. 182.

Wird die Sexte des Quartsextenakkordes durch die Quinte aufgehalten, wie hier bey a): so muß diese vorzubereitende Quinte b) aufwärts, folglich in die Sexte fortschreiten c). Auch hierbey wäre der Bogen vielleicht nicht immer überflüssig, damit Ungeübte diesen Akkord nicht etwa mit dem §. 170. f. erwähnten Quartquintenakkorde verwechseln. Wiewohl auch die sogleich folgende Ziffer 6 zum unterscheidenden Kennzeichen dienen kann. Die Lage mit der Quarte in der Oberstimme e) würde ich bey diesem Akkorde widerrathen.

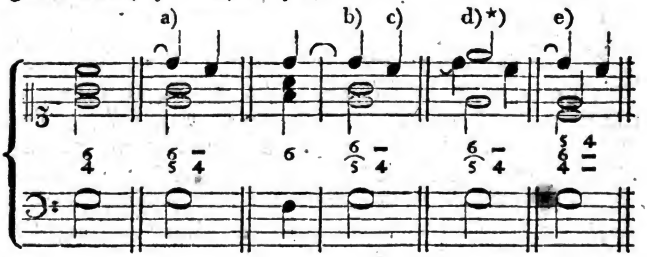


§. 183.

Auch selbst die Quarte des Quartsextenakkordes pflegt man durch die Quinte aufzuhalten a). Zu diesem scheinbaren Quintsextenakkorde gehört nicht die Terz, sondern die Oktave

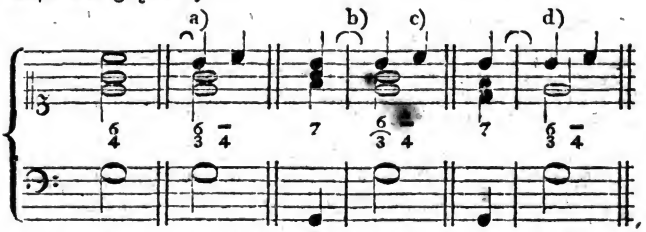
*) In der modernen Schreibart.

Oktave. Allenfalls kann man, wie bey dem Quartsextenakkorde, auch die Sexte verdoppeln d). Die hierbey nur stellvertretende Quinte muß vorher liegen b), und in die dadurch aufgehaltene Quarte resolviren c). Zwar unterscheidet sich dieser Akkord von dem eigentlichen Quintsextenakkorde (§. 148.) durch die, noch über derselben Baßnote folgende, Ziffer 4; jedoch pflegen ihn Verschiedene nicht ohne Grund, noch überdies durch den oft gedachten Bogen kenntlich zu machen b) d).



§. 184.

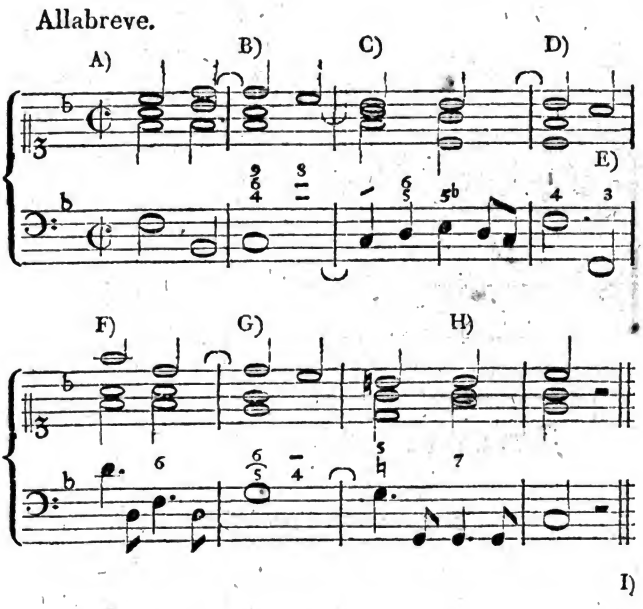
Endlich wird auch die Quarte des Quartsextenakkordes dann und wann durch die Terz aufgehalten a). Zu diesem Akkorde gehört also, bey vierstimmiger Begleitung, die Oktave a) oder die doppelte Sexte d). Die stellvertretende Terz muß vorher liegen b), und sodann eine Stufe aufwärts gehen c).



*) In so fern man diesen Akkord als die zweyte Versetzung des Nonenakkordes betrachtet, (vergl. mit §. 177. aa) und bb,) sollte dazu, wie

§. 185.

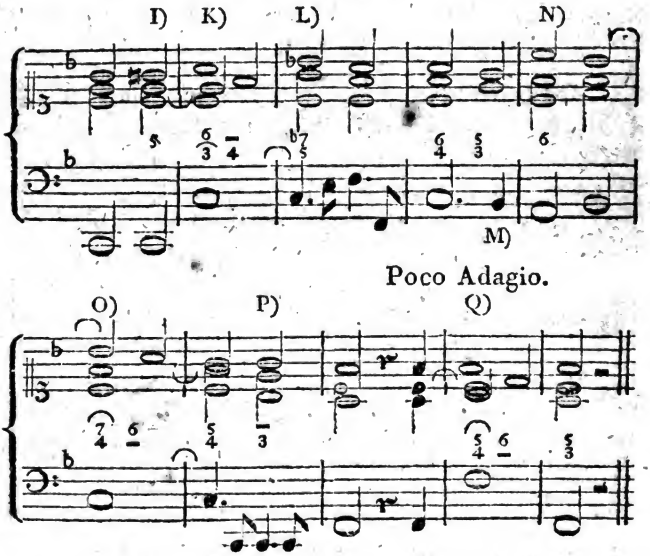
Uebungsexempel zu den Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der Quartsextenakkord aufgehalten wird.



wie oben bey e), die Quarte zur vierten Stimme genommen werden. Einige neuere Systematiker thun dies auch wirklich; Andere hingegen schweigen davon.

A) §. 82. g). Man sieht, ohne mein Erinnern, daß dies kein eigentliches, strenge gearbeitetes, Allabreve ist und seyn soll. Ich wählte diese Taktart hier bloß deswegen, damit der Lernende sich daran gewöhne, auch im Allabreve nur die Takttheile zu begleiten. B) §. 180. C) §. 50. c), und §. 48. D) §. 170. E) §. 174. die Anmerkung unter k). F) Hier würden durch das d in der Oberstimme verdeckte Oktaven entstehen; da nun einmal die Lage verändert werden sollte und mußte, so war die doppelte Terz besser. G) §. 183. H) §. 159. unter H).

Digitized by Google



Zweyte Abtheilung.

Erster Abschnitt.

Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Septimenakkord aufgehalten wird.

§. 186.

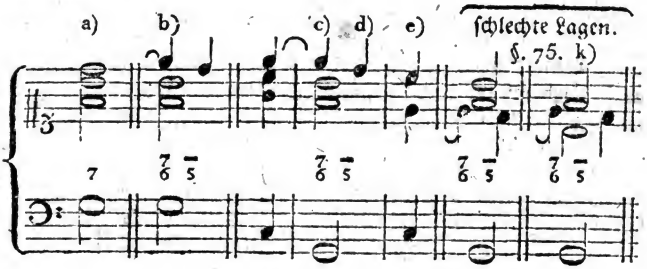
Vom Sextseptimenakkorde.

Wenn die Quinte des vollständigen Septimenakkordes a) durch die Sexte aufgehalten wird, wie bey b): so entsteht

I) §. 130. e). K) §. 184. L) §. 142. d) und f). M) In dieser Taktart sind die Viertel nur Glieder, mithin gehen das zweyte und vierte Viertel durch. N) §. 79. a). O) §. 181. P) §. 139. Q) §. 182.

Digitized by Google

steht ein **Sextseptimenakkord**, (oder nach S. 141. f. eine Art von **Terzdecimenakkord**,) zu welchem man die Terz greift b). Die stellvertretende Sexte (Terzdecime) muß hierbey vorbereitet c), und in die Quinte aufgelöst werden d). Erst über der folgenden (veränderten) Baßnote resolvirt die Septime eine Stufe abwärts e). Diese letztere Bemerkung gilt überhaupt von allen den Dissonanzen, welche zu einem oder dem andern aufgehaltenen Akkorde gehören, folglich bey dem Quintsextenakkorde vorzüglich von der Quinte, bey dem Terzquartenakkorde von der Terz u. s. w. Oder mit andern Worten: Wo Vorhalte und andere Dissonanzen zugleich vorkommen, da müssen zuerst die Vorhalte aufgelöst werden.

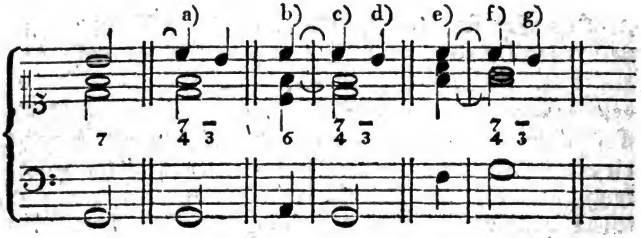


§. 187.

(7 4 3)

Die Terz vom Grundtone des Septimenakkordes kann ebenfalls, und zwar durch die Quarte, aufgehalten werden a). Man greift zu diesem sehr brauchbaren **Quartseptimenakkorde** — welcher nicht mit 7 6 4 (§. 181.) zu verwechseln ist — die Quinte a) c), oder die Oktave f), je nachdem das eine oder das andere Intevall bey dem Septimenakkorde erforderlich wäre. Nicht die Septime, sondern die Quarte, (Undecime,) ist hierbey ein Vorhalt; daher muß hauptsächlich die Letztere vorher liegen b) e), und hernach in die dadurch aufgehaltene Terz gehen d) g).

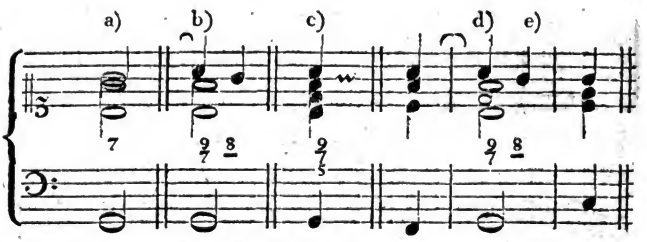
a)



§. 188.

Vom Nonseptimenakkorde.

Wird die Oktave vom Grundtone des Septimenakkordes a) durch die None aufgehalten b), so hat man den so genannten Nonseptimen- oder Septimennonenakkord, wozu also die Terz gehört b). Bey fünfstimmger Begleitung kommt noch die Quinte hinzu c). Die None muß auch hierbey vorbereitet d), und eine Stufe abwärts aufgelöst werden e).

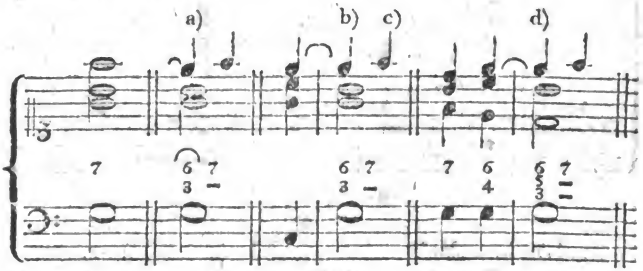


§. 189.

Noch wird zuweilen sogar die Septime selbst durch die Sexte aufgehalten a). Diese Sexte muß vorher liegen b), und in die Septime, folglich aufwärts fortschreiten c). Da am gewöhnlichsten nur der unvollständige Septimenakkord mit der Oktave auf die erwähnte Art aufgehalten wird, so greift man zur Sexte die Terz und Oktave a). Jedoch kann unter andern in dem Beyspiele d), besonders

bey

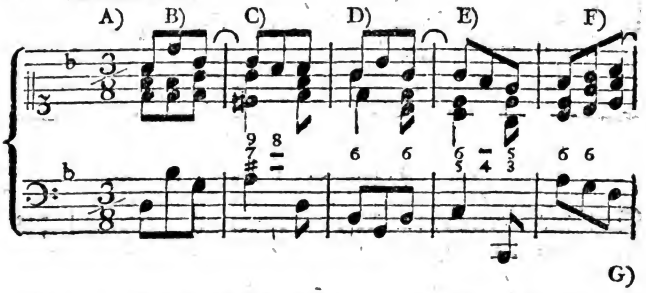
bey getheilter Begleitung, allenfalls auch die Quinte dazu genommen werden.



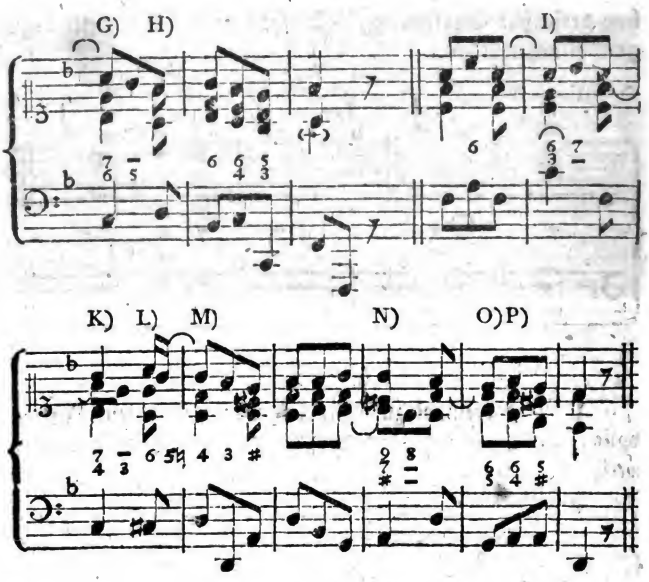
§. 190.

Uebungsexempel zu den Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der Septimenakkord aufgehalten wird.

Andantino.



A) §. 83. o). B) Da hier durch das näher liegende b im Diskante gegen den Baß, (folglich in den äußersten Stimmen,) ziemlich auffallende verdeckte Oktaven entstehen würden: so ist der Sprung unstreitig besser, als die nicht ganz reine stufenweise Fortschreitung. C) §. 188. b). D) Hier findet b im Tenore, der Oktaven wegen, nicht statt, und in der Oberstimme nimmt man die Oktave nicht gern, mithin bleibt nur g, oder allenfalls d im Einklange übrig. Der folgende Sprung ist an sich melodisch, und auch in Beziehung auf den ersten Takt gut. E) §. 183. F) §. 113. c). Bey dem vorhergehenden Sextenakkorde (über a) kann auch, statt der Prime vom Basse, die Terz im Einklange verdoppelt werden.



Zweyter Abschnitt.

Von den Akkorden, durch welche ein Intervall des Quintsexten- Terzquarten- und Sekundenakkordes aufgehalten wird.

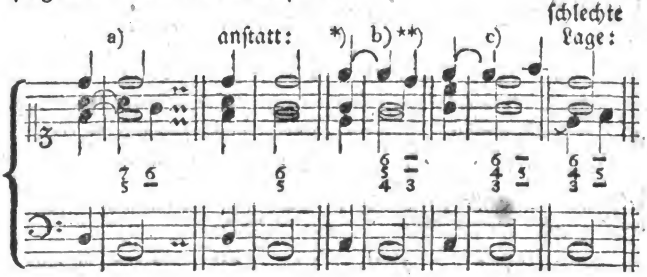
§. 191.

Von dem, was §. 186. bis 189. gesagt worden ist, läßt sich die Anwendung leicht auf diejenigen Akkorde machen, durch welche man ein Intervall des Quintsexten- Terz-

G) §. 186. H) §. 66. I) §. 189. K) §. 187. a) c). L) §. 151. aa). M) §. 170. N) §. 188. O) §. 148. c) f). P) §. 120. a).

Digitized by Google

Terzquarten- und Sekundenakkordes aufzuhalten pflegt. Ohne mich also auf eine nähere Erklärung einzulassen, bemerke ich nur, daß in dem Beyspiele a) die Sexte des **Quintsextenakkordes** durch die **Septime**, bey b) die Terz, bey c) aber die Quinte durch die **Quarte** aufgehalten wird. Die genannten Vorhalte müssen daher gehörig vorbereitet, und auf die bemerkte Art, nämlich in das dadurch aufgehaltene Intervall aufgelöst werden. Sonach schreiten die Septime und Quarte in den Beyspielen a) und b) eine Stufe abwärts fort; da hingegen die Quarte bey c) einen Grad über sich gehen muß. Die dabey befindliche dissonirende Quinte resolvirt, nach §. 186, erst über der folgenden veränderten Baßnote.



§. 192.

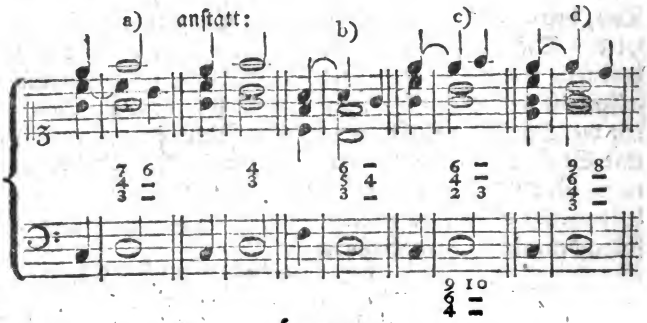
Die Sexte des **Terzquartenakkordes** kann durch die **Septime** a), die Quarte durch die **Quinte** b), die Terz durch die **Sekunde** c), und im fünfstimmigen Satze die

*) Um so wohl den folgenden Vorhalt, (die Quarte,) als auch die Sexte des Quintsextenakkordes gehörig vorbereiten zu können, (§. 150. a) ist bey diesem Dreyklange die doppelte Terz am brauchbarsten; ob man gleich sonst lieber den Grundton oder die Quinte verdoppelt, als die große Terz.

**) Bey diesem Akkorde sind die übrigen beyden Lagen nicht wohl zu gebrauchen, weil dabey drey Töne neben einander zu liegen kommen würden. (Vergl. mit §. 75. i) und k.)

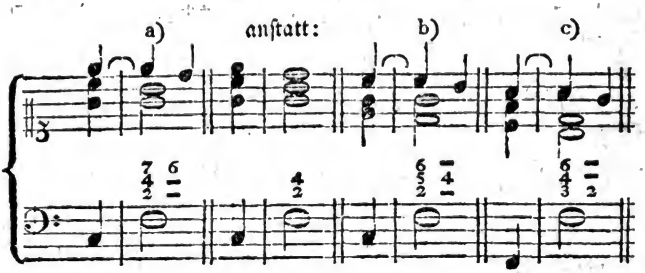
Digitized by Google

Oktave durch die None d' aufgehalten werden. (S. 134.) Die erforderliche Vorbereitung und Auflösung der genannten Vorhalte ist aus der beygefügten Begleitung zu ersehen.



§. 193.

Bey a) wird die Sexte des **Sekundenakkordes** durch die **Septime**, bey b) die Quarte durch die **Quinte**, und bey c) die Sekunde durch die **Terz** aufgehalten. Diese nahmhaft gemachten Vorhalte müssen insgesammt vorher liegen, und eine Stufe abwärts fortschreiten.

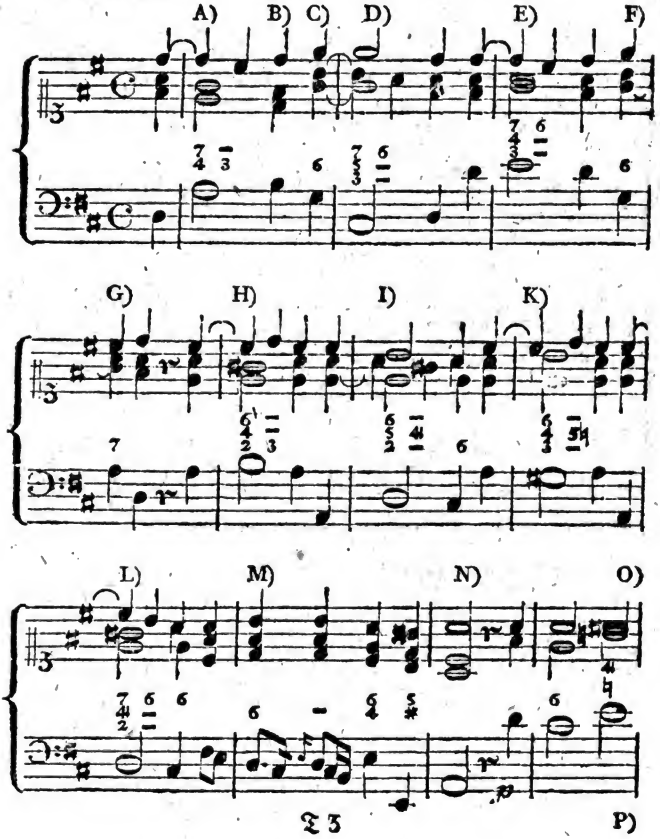


§. 194.

Uebungsexempel zu den Akkorden, durch welche ein Intervall des Quintsexten- Terzquarten- und Sekundenakkordes aufgehalten wird.

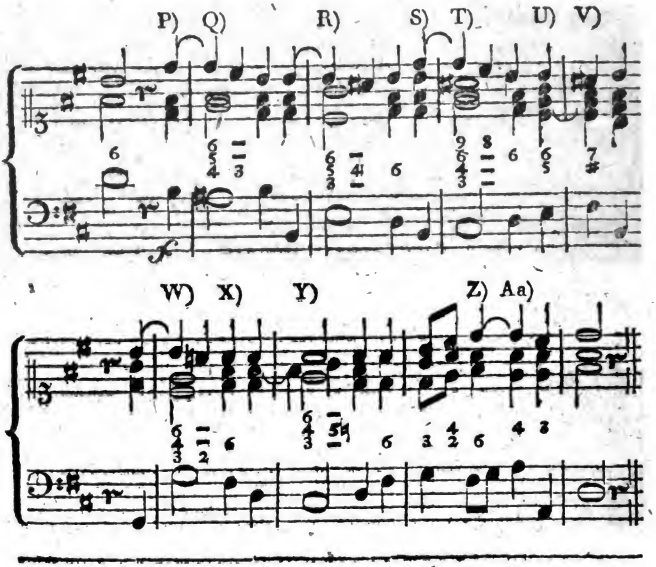
Digitized by Google

Moderato.



A) §. 187. a). B) Das vorhergehende cis schreitet, als Leitton, am besten aufwärts fort, die übrigen beyden Dissonanzen aber müssen abwärts aufgelöst werden. C) §. 71. Anm. d), und §. 112. c). D) §. 191. a). E) §. 192. a). F) §. 112. c). G) S. 231. unter E). H) §. 192. c). I) §. 193. b). K) §. 191. c). L) §. 193. a). N) Anstatt der Oktave a im Tenore könnte man hierbey, nach §. 104. Anm. b), allenfalls auch die Terz im Einklange nehmen. O) §. 157. a).

Digitized by Google



Siebentes Kapitel.

Von den Akkorden, welche durch die Aufhaltung zweyer Intervalle entstehen.

§. 195.

Bey den Akkorden mit zwey stellvertretenden Intervallen müssen natürlicher Weise auch beyde vorbereitet, und

P) Der Folge wegen verdoppelt man hierbey die Terz. Q) §. 191. b). R) §. 192. b). S) Weil ein fünfstimmiger Akkord folgt. T) §. 192. d). U) §. 152. g), und §. 74. Anm. 1. V) §. 146. g.) W) §. 193. c). X) Verdoppelte man hierbey die sonst zweckmäßigere Sexte d, so entstünden im Diskante gegen den Alt verzögerte Quinten. (§. 56. g), u. §. 169. Anm.) Y) §. 191. c). Z) Nähme man im Tenore die Sexte d, so würden hernach gegen das durchgehende g des Basses Quinten entstehen, die jedoch nach §. 58. allenfalls zu entschuldigen wären. Aa) §. 170.

Digitized by Google

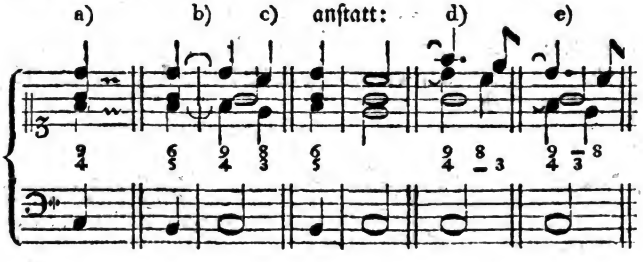
und über derselben Baßnote, entweder zugleich, oder nach einander, in diejenigen Intervalle aufgelöst werden, welche dadurch aufgehalten wurden. Auch hierbey darf man keinen Vorhalt verdoppeln.

Erster Abschnitt.

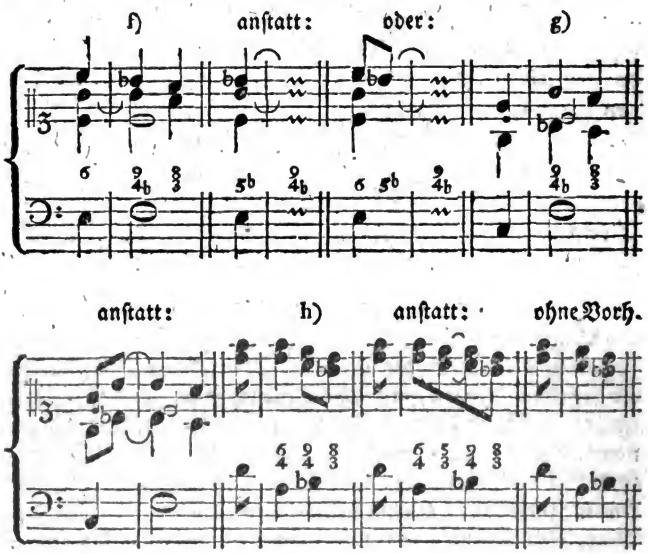
Von den Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der Dreyklang aufgehalten wird.

§. 196.

Einer der gebräuchlichsten Akkorde, durch welchen zwey Intervalle (nämlich die Terz und Oktave) des Dreyklanges aufgehalten werden, ist der **Quartnonen-** oder **Nonquartenakkord**, (nach Seite 141. aber der Undecimenonenakkord,) wozu noch die Quinte gehört a). Die erforderliche Vorbereitung und Auflösung beyder stellvertretenden Intervalle habe ich bey b) und c) bemerkt. In den Beyspielen d) und e) erfolgt zwar die Auflösung der None und Quarte (Undecime) nicht zugleich, aber doch noch über derselben Baßnote. Bey dreystimmiger Begleitung bleibt die Quinte weg. Daß einige Tonsetzer in der freyern Schreibart die Quarte f), oder wohl beyde Vorhalte, unvorbereitet eintreten lassen g) h), gehört unter die jetzt freylich nicht mehr seltenen Ausnahmen. Besonders ist die Behandlung bey h) sehr frey und eben nicht nachahmungswürdig.



Digitized by Google



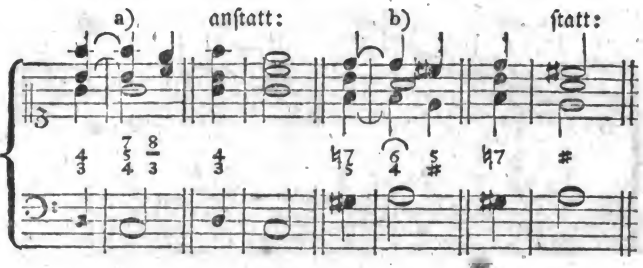
§. 197.

Außerdem kann der Dreyklang noch auf folgende Art durch zwey Intervalle aufgehalten werden. Bey a) ist so wohl die Septime, als die Quarte, (Undecime,) nur ein Vorhalt.*) Die erforderliche Behandlung derselben ergiebt sich aus dem, was ich §. 195. im Allgemeinen darüber gesagt habe, und erhellet ins besondere aus der hier bey a) enthaltenen Begleitung. In dem Beyspiele b) gehört ebenfalls der Dreyklang dahin, wo $\frac{4}{2}$ steht, folglich müssen beyde Intervalle auf die bemerkte Art wie Dissonanzen behandelt werden.

a)

*) Welche Intervalle eines Akkordes aber statt der Vorhalte eintreten sollten, und folglich dadurch aufgehalten werden, sieht man aus der beygefügten Begleitung. Der Kürze wegen nenne ich also von hier an nur die jedesmaligen Vorhalte.

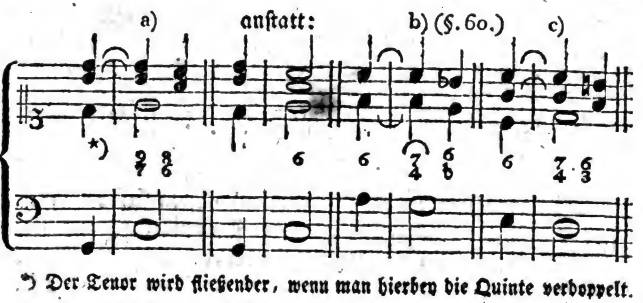
Digitized by Google



§. 198.

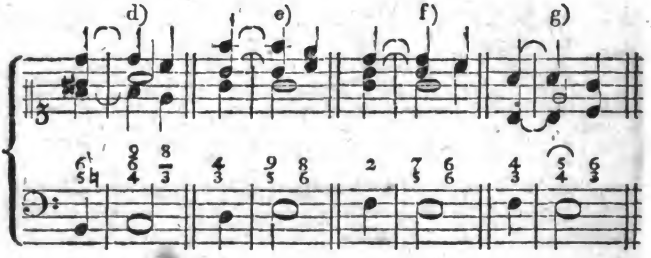
Der Sextenakkord durch zwey Intervalle aufgehalten.

Von den Akkorden, durch welche zwey Intervalle des Sextenakkordes aufgehalten werden, kommt vorzüglich der **Nonſeptimenakkord** a) unter eigener Benennung vor. Man greift zu $\frac{9}{7}$ die Terz a). Daß aber zuweilen noch die Quinte hinzu kommt, findet man §. 209. bemerkt. In dem Beyſpiele b) iſt die dreyſtimmige Begleitung wohl am brauchbarſten, wenn nämlich durch $\frac{7}{4}$ nur der Sextenakkord aufgehalten werden ſoll. Die Oktave c) thut hierbey nicht die beſte Wirkung. Bey d) muß man die None und Quarte, bey e) die None und Quinte, bey f) aber die Septime und Quinte, als ſtellvertretende Intervalle, vorbereiten und auf die bemerkte Art auflöſen. Zur None und Quinte e), und zu $\frac{7}{5}$ bey f) gehört die Terz. Das von Bach entlehnte Beyſpiel g) begleitet man am beſten nur dreyſtimmig.



*) Der Tenor wird fließender, wenn man hierbey die Quinte verdoppelt.

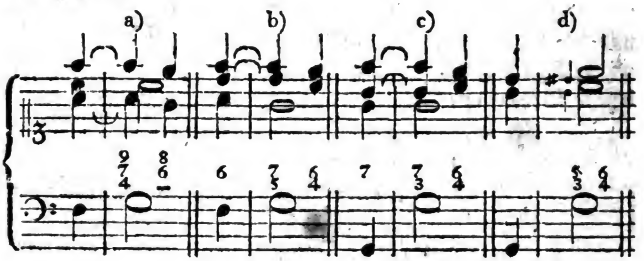
Digitized by Google



§. 199.

Der Quartsextenakkord durch zwey Intervalle aufgehalten.

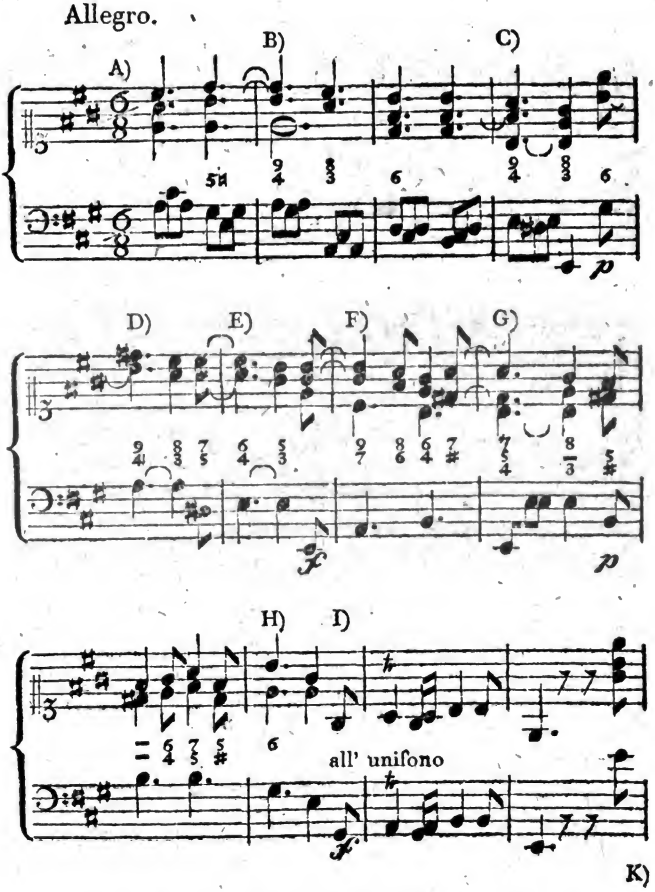
Auch der **Quartsextenakkord** wird zuweilen durch zwey Intervalle aufgehalten. Bey a) geschieht dies durch die None und Septime, bey b) durch die Septime und Quinte, bey c) aber durch die Septime und Terz. Die erforderliche Vorbereitung und Auflösung der genannten Intervalle erhellet aus der beygefügten Begleitung. In der galanten Schreibart pflegt man den Quartsextenakkord auch durch die übermäßige Quinte und große Terz aufzuhalten, wie bey d).



§. 200.

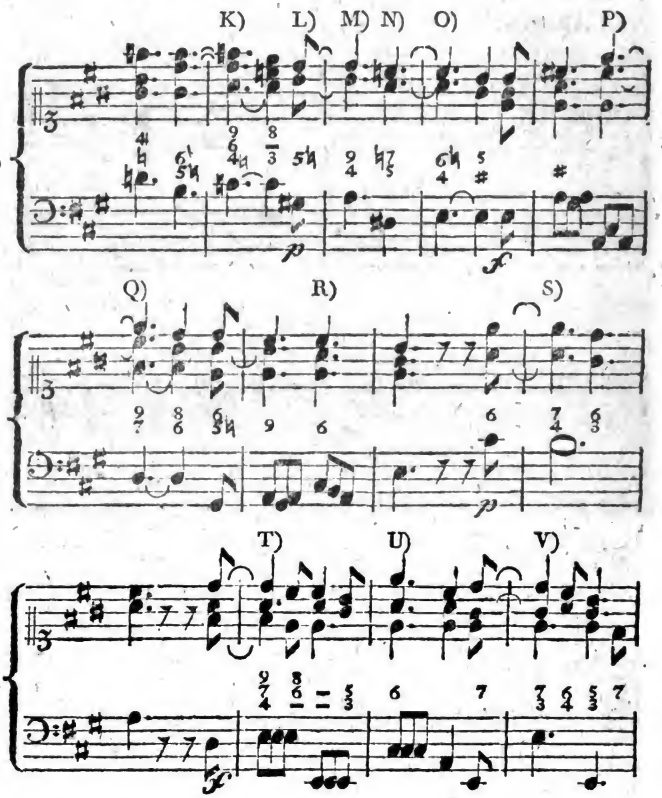
Uebungsexempel zu den gewöhnlichsten Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der **Dreyklang** und seine beyden Versetzungen aufgehalten werden.

Alle-

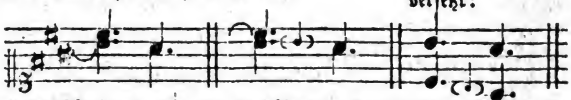


A) §. 83. k). B) §. 196. und §. 174. unter k), desgl. S. 89. d) e). C) §. 196. f). D) Ebend. E) §. 197. b). F) §. 198. a). G) §. 197. a). H) §. 46. Es sollte nämlich die vorhergehende Septime a in gis aufgelöst werden; allein diese Auflösung übernimmt der Baß. I) Bey einem all' unisono greift man in der rechten Hand, ohne Rücksicht des Sprunges, am zweckmäßigsten die dem Basse jedesmal nächstliegende Oktave. §. 37. a).

Digitized by Google

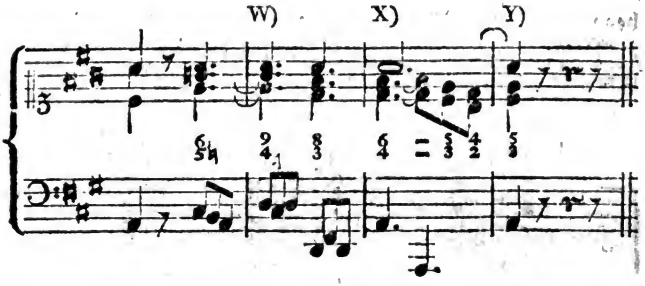


K) §. 198. d). L) §. 152. c). M) §. 196. N) §. 70. Anm. 2. O) §. 197. b). P) Hier iſt die Veränderung der Lage zwar nicht ſchlechterdings nöthig, aber doch der Folge wegen gut. (§. 198. a. *). Q) §. 198. a). R) Wollte man hierbey die Oktave in der obern Stimme vermeiden, und dafür die Sexte a verdoppeln, ſo würde dadurch eine Art von verdecktem Einklange entſtehen, nämlich:



Eine Fortſchreitung, die von verſchiedenen Tonlehrern verboten wird.

Digitized by Google



Zweyter Abschnitt.

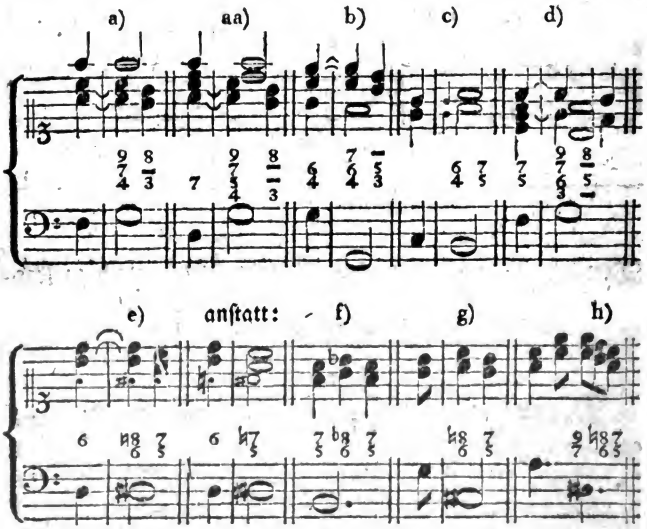
Von den Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der Septimenakkord und seine Versetzungen aufgehalten werden.

§. 201.

Der Septimenakkord wird ungefähr in den hier angegebenen Fällen durch zwey Intervalle aufgehalten. Bey a) und aa) geschieht es durch die None und Quarte, bey b) und c) durch die Sexte und Quarte, bey d) aber durch die None und Sexte. Alle die nahmhaft gemachten Intervalle müssen vorbereitet und eine Stufe abwärts aufgelöst werden. Nur bey c) gehen beyde stellvertretende Intervalle, die Sexte und die Quarte, eine Stufe aufwärts. — Die Vorhalte bey d) werden, ihrer Härte wegen, nur von wenigen Tonsetzern gebraucht. Um nicht offenbare Quinten zu machen, muß man diese beyden Vorhalte in Quarten gegen einander fortschreiten lassen. (§. 59.) Bey e) wird durch die verminderte Oktave und kleine Sexte der dahin gehörige verminderte Septimenakkord aufgehalten. Die zufällig kleine Terz, welche man in einigen Lehrbüchern mit bey-

S) §. 198. b), u. §. 60. T) §. 199. a). U) Bey ähnlichen Trugschlüssen verändert man, nach S. 232. unter R), gern und zweckmäßig die Lage. V) §. 199. c). W) §. 196. X) §. 197. b). Y) §. 164. c).

beygefügt findet, bleibt gemeiniglich weg, weil durch sie dieser ohnehin ziemlich harte, aber nicht ungewöhnliche, Akkord noch widriger wird.

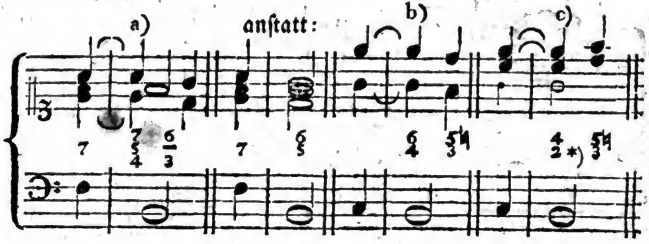


Anm. Den nur eben erwähnten, aus der verminderten Oktave und kleinen Sexte bestehenden, Akkord pflegen verschiedene Tonsetzer auch im Durchgange anzubringen, wie bey f). Einige Systematiker hingegen wollen ihn weder auf die eine, noch auf die andere Art gebraucht, für tauglich gelten lassen, weil man dabey einen harten und zugleich auch einen weichen Dreyklang zum Grundakkorde annehmen müßte. In dem Beyspiele e) wäre nämlich bey $\frac{\flat 8}{6}$ der Grundton H, wozu sich das dis des Basses wie die große, das d in der Oberstimme aber wie die kleine Terz verhielt u. s. w. Wenigstens würde ich die freye Behandlung bey g) und h) nicht billigen, obgleich in Bachs Versuch ꝛc S. 53. unter andern auch diese beyden Beyspiele aufgestellt, und bloß für merkwürdig erklärt werden.

§. 202.

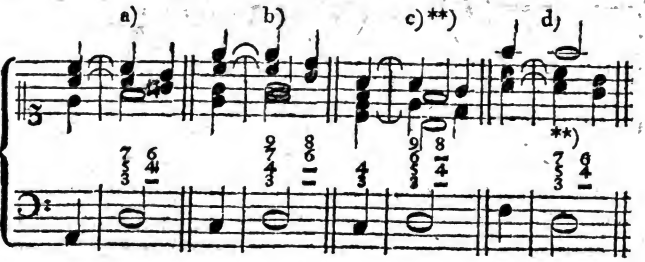
§. 202.

Der **Quintsextenakkord** kann etwa auf die bey a) b) und c) bemerkte Art durch zwey Intervalle aufgehalten werden. Die erforderliche Behandlung dieser Vorhalte ist aus der beygefügten Begleitung zu ersehen; es bedarf also keiner nähern Erklärung hierüber. Bey a) findet, der sonst unvermeidlichen Quinten wegen, nur die vorgeschriebene Lage statt.



§. 203.

Den **Terzquartenakkord** pflegt man durch zwey Intervalle so aufzuhalten, wie hier bey a) b) c) und d). Diese Vorhalte müssen insgesammt eine Stufe abwärts fortschreiten. Bey c) sind nur zwey Lagen brauchbar, weil in den übrigen beyden offenbare Quinten entstehen.

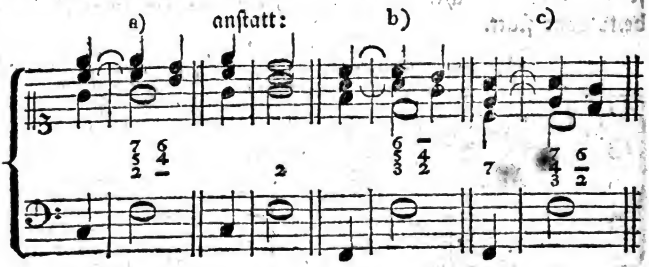


*) Ueber die Bezeichnung durch die 2 habe ich mich bereits §. 167. in der Anmerkung erklärt.

**) Vorhalte, die ich mir nur selten, oder wohl niemals, erlauben würde

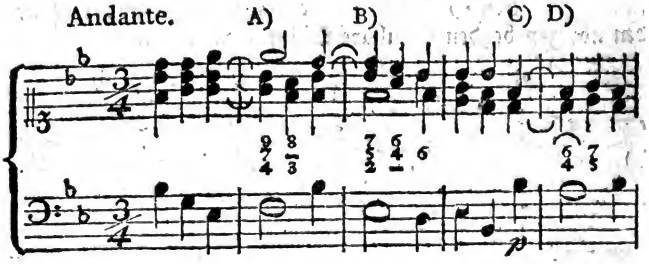
§. 204.

Eben so kann auch der Sekundenakkord, wie bey a) b) und c), durch zwey Intervalle aufgehalten werden. Die beygefügte Begleitung mag statt einer nähern Erklärung dienen. In dem Beyspiele c) hat man sich ebenfalls vor Quinten zu hüten.



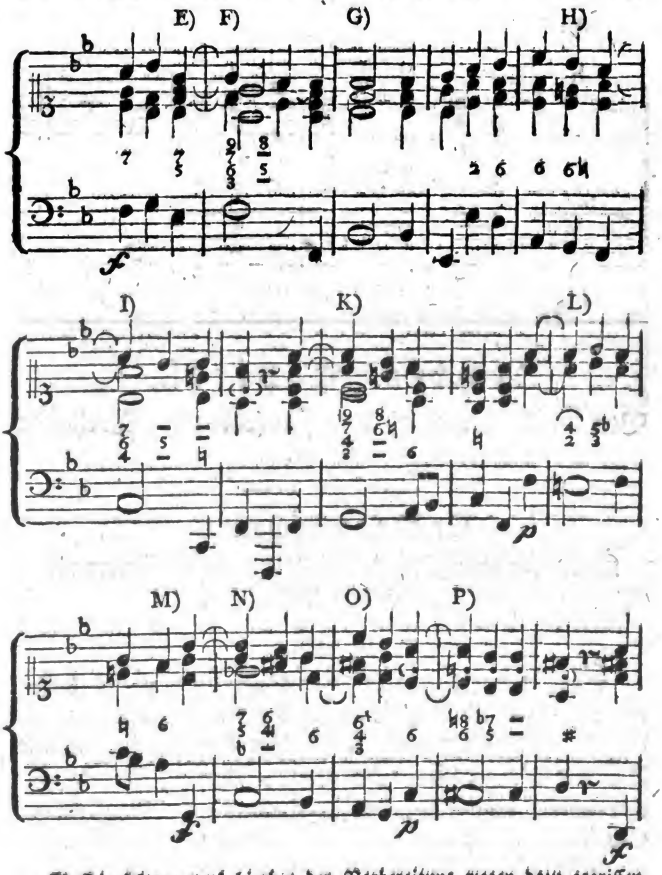
§. 205.

Uebungsexempel zu den Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der Septimenakkord und seine Versetzungen aufgehalten werden.



A) §. 201. a) B) §. 204. a). C) §. 79. 7). Der Vorbereitung wegen ist bey diesem Dreyklange so wohl die Terz, als die Quinte, schlechterdings nothwendig; folglich mußte hier auch in dieser Rücksicht die Lage verändert werden. In der Oberstimme ist d vorher schon mehrmals da gewesen, mithin wählt man, der nöthigen Mannigfaltigkeit wegen, hier lieber eine tiefere Lage. D) §. 201. c).

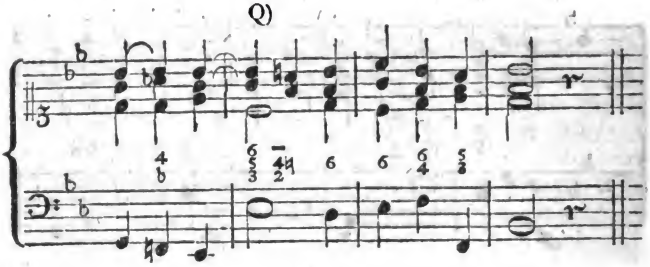
E)



E) Die Oktave muß hierbey der Vorbereitung wegen dazu gegriffen werden. F) §. 201. d). G) §. 100. unter e). Da hier nicht förmlich geſchloſſen werden ſoll, ſo kann man die Quinte immerhin, und ſogar zweckmäßig, in der Oberſtimme nehmen. H) §. 155. c). I) §. 201. b). Daß aber beyde Vorhalte nicht immer zugleich aufgelöſt werden müſſen, iſt §. 195. im Allgemeinen erinnert worden. K) §. 203. b). L) §. 202. c). M) §. 114. unter ee). N) §. 203. a). O) §. 155. c). Weil hierbey, nach §. 154. e), die Quarte anſtatt der Terz vorbereitet bleiben muß, ſo wird der Sprung in der obern Stimme nothwendig. P) §. 201. e). Der Alt

Digitized by Google

Q)



Achtes Kapitel.

Von den Akkorden, die aus drey (oder vier) Vorhalten beſtehen.

Erſter Abſchnitt.

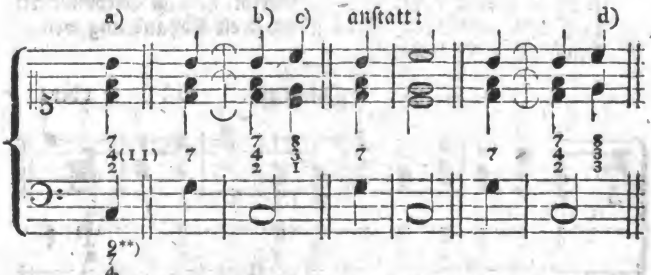
Der Dreyklang durch drey (oder vier) Intervalle aufgehalten.

§. 206.

Einer der gebräuchlichſten Akkorde, vermittelſt deſſen bey vierſtimmiger Begleitung der Dreyklang durch drey Intervalle aufgehalten wird, iſt der von Bach ꝛc. ſo genannte **Akkord der großen Septime**: $\frac{7}{4}$ oder $\frac{7}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{2}$ ꝛc. welcher aber, nach **Marpurgs** Bemerkung, richtiger ein **Quartnonenakkord mit der großen Septime** (oder vielmehr ein **Undecimennonenſeptimenakkord**) heißen würde. (S. 141.) Er beſteht, außer dem Baſſe, aus der großen Septime, reinen Quarte (Undecime) und großen None a), welche letztere man aber gemeiniglich durch die Ziffer

pauſirt bey dieſem piano; doch könnte er allenfalls die durch kleine Noten bezeichneten Intervalle haben. Q) §. 204. b).

Ziffer 2 zu bezeichnen, und eine Sekunde zu nennen pflegt *). In dem Beyspiele b) entsteht dieser Akkord durch das Retardiren (Beybehalten) der Intervalle des vorhergehenden Septimenakkordes, daher müssen hierbey natürlicher Weise alle drey Intervalle gelegen haben. Die große Septime schreitet, als Vorhalt der Oktave, oder als große Terz des noch retardirenden Septimenakkordes, aufwärts fort c), die Quarte aber muß, als noch nicht resolvirte Septime, eine Stufe abwärts aufgelöst werden c). Nur die Sekunde (None) ist bey diesem Akkorde am wenigsten eingeschränkt. Denn auch die gründlichsten Tonsetzer lassen hierbey das so eben erwähnte Intervall, als Quinte des vorhergegangenen Septimenakkordes, nicht selten eine Stufe über sich, in die dadurch aufgehaltene Terz (Decime) gehen d), und §. 207. c) f).



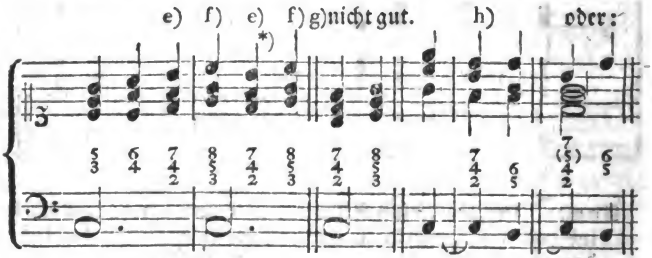
Anm. 1. Um von diesem Akkorde weiter unten nicht nochmals ins besondere handeln zu müssen, bemerke ich hier zugleich, daß er bey liegendem Basse auch oft bloß im Durchgange vor-

*) Von der Undecime und Terzdecime schreibt selbst Marpurg: "So „viel ist gewiß, daß, wenn sie auch so benennet würden, sie doch im „Generalbaß bequemer durch simple (einfache,) als zusammengesetzte „Zahlen angedeutet werden können." (Versuch über die mus. Temperatur, S. 250.) Nur in einigen neuern Lehrbüchern findet man die Undecime durch die Ziffer 11 bezeichnet; aber noch ist dies bey weitem nicht allgemein der Fall.

**) Siehe die Anmerkung zu §. 167. Um allen Irrthum zu verhüten, muß ich freylich bey diesem Akkorde die nun einmal fast durchgängig ge-

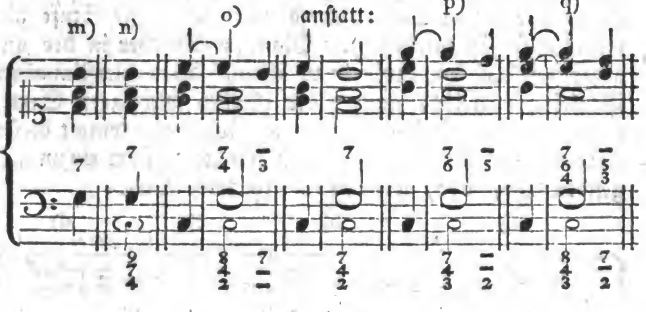
Digitized by Google

vorkommt, wie unten bey e). In diesem Falle kann, nach §. 70. Anm. 3, jedes dazu gehörige Intervall nicht nur frey eintreten, sondern allenfalls auch aufwärts fortschreiten. Jedoch ist die Quarte alsdann, wenn sie in der obern Stimme liegt g), hiervon ausgenommen. Einige neuere Systematiker wollen zwar diesen Akkord über einem vorher gelegenen Basse so behandelt wissen, wie in dem Beyspiele h), daß nämlich hernach der Baß selbst eine Stufe abwärts aufgelöst werden soll; allein auch die größten und strengsten Harmoniker haben dies nicht für nothwendig gehalten, wie man aus ihren Schriften und Kompositionen sieht. — Ich würde zu weit von meinem Zwecke abkommen, wenn ich mich hier auf eine umständliche Untersuchung über den verschiedenen Gebrauch dieses Akkordes einlassen wollte. Mehr Unterricht davon findet man in Marpurgs Schriften. Auch in der Speyerschen musik. Realzeitung für das Jahr 1788. ist Seite 10 und 42 ff. eine ziemlich ausführliche Abhandlung über diesen Akkord enthalten. Im fünften und sechsten Stücke der 1792. zu Berlin heraus gekommenen mus. Monathsschrift wurde jedoch diese Abhandlung wenigstens zum Theil widerlegt.



gewöhnliche Bezifferung mit der 2 beybehalten. Diese Erinnerung — die buchstäblich in der ersten Auflage stand, und zwar S. 238, außerdem auch noch S. 201, 234, 237 u. a. m. — muß mein unpartheyischer, aber dabey vielleicht etwas blödsichtiger, Recensent Bsw. ganz übersehen haben; denn er sagt im 10sten Bande der a. d. Bibliothek, S. 472. sogar da, wo er den Paragraphen mit der obigen Erinnerung, und mit der noch überdies unter dem Basse stehenden Ziffer 9, nach seiner Art kritisirt: „Ist dieser Accord ein Quartnonen„accord, warum wird denn die None nicht mit 9, sondern mit 2 be„zeichnet?" Erinnerte sich denn Hr. Bsw. wenigstens nicht daran, daß ich eine Anweisung schrieb, woraus der Anfänger die bis jetzt übliche Bezifferung kennen, und nach derselben den Generalbaß spie-

Anm. 2. Auf der jedesmaligen Tonica entspringt dieser Akkord eigentlich aus dem bey m) angegebenen Septimenakkorde der Dominante. Denn das in dem Beyspiele n) hinzu gekommene C des Basses ist — wie man in der Kunstsprache sagt — nur ein untergeschobener Ton, welcher an der Stelle des wahren Grundtones G steht. Daher pflegt man die bey o) p) und q) bemerkten Aufhaltungen auch noch alsdann anzubringen, wenn das durch eine kleinere Note bezeichnete C wirklich hinzu kommt. In diesem Falle ist die unter den Noten befindliche Bezifferung am gebräuchlichsten.



§. 207.

Aus dem folgenden Beyspiele a) sieht man, daß im vierstimmigen Satze anstatt der Sekunde (None) auch die Quinte bey diesem Akkorde seyn kann. Vorzüglich ist dies der Fall bey Tonschlüssen b), weil sonst der darauf folgende Dreyklang unvollständig gegriffen werden müßte, wie bey c). (§. 206. c.) Im fünfstimmigen Satze kommt noch die

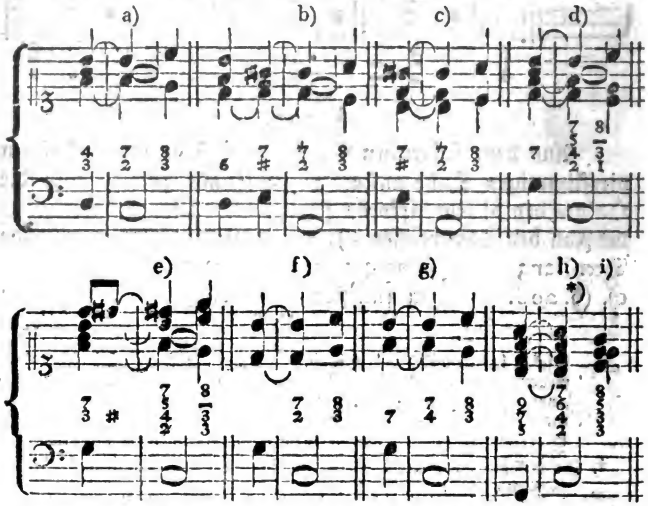
spielen lernen will? — Ebend. schreibt er in seinem kritischen Unwillen: "Zweytens ist die None abermals fälschlich mit 2 bezeich„net." — Dabey hat er noch überdies den kleinen, unten in den Citaten angeführten, Umstand übersehen, daß dieses Beyspiel nicht von mir, sondern aus Bachs Versuch ꝛc. S. 152. entlehnt war. —

*) So lassen Seb. Bach, C. P. E. Bach, Graun, Händel, Hasse, Haydn, Kirnberger, Marpurg, Mozart, Schulz und fast alle Tonsetzer diese drey Intervalle bey liegendem Basse fortschreiten. Da übrigens andere Systematiker neben den Grundakkorden und ihren Versetzungen noch durchgehende ꝛc. Akkorde annehmen, so wird dies hoffentlich auch Kirnbergern erlaubt seyn.

Digitized by Google

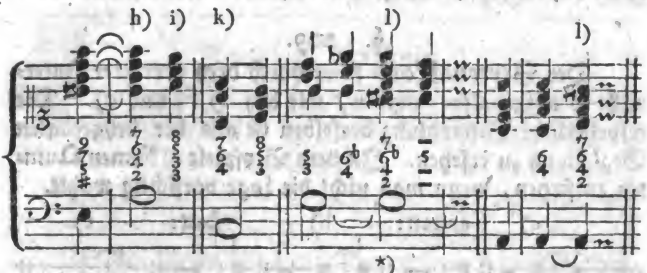
konsonirende reine Quinte hinzu d). Einige neuere Komponisten gebrauchen statt der großen Sekunde die übermäßige e), um dadurch diesen Akkord recht pikant ꝛc. zu machen. (Vergl. mit §. 140. n.) Bey dreystimmiger Begleitung hat man nach Umständen nur die Septime und die Sekunde f), oder die Septime und die Quarte g) zum Basse anzugeben.

Auf ähnliche Art wird auch der Dreyklang im fünfstimmigen Satze durch den unter h) bemerkten Akkord aufgehalten. Die dabey gegen die Septime dissonirende große oder kleine Sexte (Terzdecime) muß eine Stufe abwärts aufgelöst werden i). Man hat sich aber in der angegebenen Lage vor Quinten zu hüten. Bey vierstimmiger Begleitung bleibt, anstatt der hierbey wichtigern Sexte, gewöhnlich die Sekunde weg k). Uebrigens kommt dieser Akkord ebenfalls, und zwar am öftersten, über einem liegenden Basse vor, wie bey l). (§. 206. Anm. 1.)



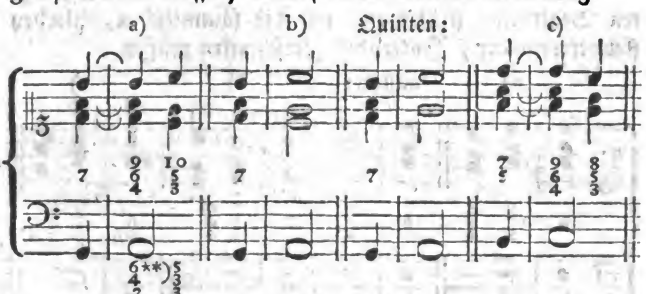
*) Die übrigen drey Lagen sind bey diesem Akkorde mit der großen Sexte nicht wohl zu gebrauchen; ist aber die Sexte klein, wie in einigen der folgenden Beyspiele, so findet jede Lage statt.

Digitized by Google



§. 208.

Außerdem kann der Dreyklang noch durch $\frac{9}{4}$ aufgehalten werden a). Daß auch hierbey die None zuweilen eine Stufe aufwärts fortschreiten muß, erhellet aus den bey b) enthaltenen Grundakkorden. Denn so wie hier die große Terz h am natürlichsten eine Stufe über sich geht, eben so nöthig ist diese Fortschreitung, wenn die Terz eine Zeit lang retardirt. Die beyden übrigen Vorhalte können ohne Fehler nicht anders, als eine Stufe abwärts, nämlich in die dadurch aufgehaltenen Intervalle fortschreiten. Daß in dem Beyspiele c) die Sexte und die Quarte, als noch nicht resolvirte Dissonanzen, ebenfalls eine Stufe abwärts aufgelöst werden müssen, bedarf keiner weitern Erklärung.

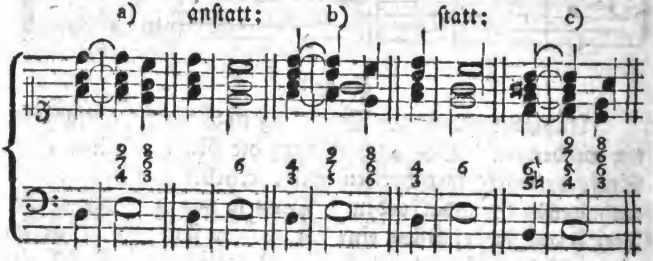


*) Läßt man hierbey den untergeschobenen Ton des Basses weg, so bleibt ein wirklicher (Stamm-) Septimenakkord, oder (bey veränderter Lage) eine Versetzung desselben übrig.

**) §. 167. Anm. g). In Bachs Versuch ꝛc. wird gleichwohl dieser Akkord S. 105. mit unter dem Sekundenakkorde aufgeführt.

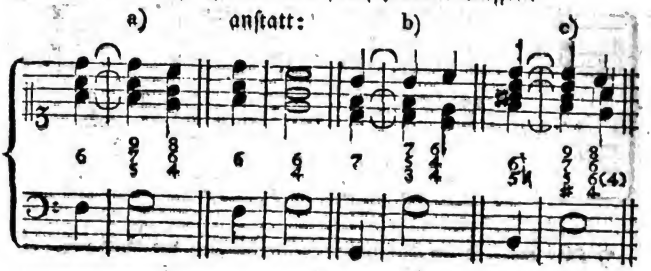
§. 209.

Der Sextenakkord kann durch drey oder vier Intervalle so aufgehalten werden, wie bey a) b) und c). Die erforderliche Behandlung derselben ist aus der beygefügten Begleitung zu ersehen. In dem Beyspiele a) können Quinten entstehen, wenn man nicht die Lage vorsichtig wählt.



§. 210.

Eben so pflegt man auch den **Quartsextenakkord** durch drey oder vier Intervalle aufzuhalten, wie bey a) b) und c). Die im vorhergehenden Paragraphen gemachte Bemerkung, in Ansehung der Quinten, gilt auch von dem nachstehenden Beyspiele a). Aus der beygefügten Begleitung sieht man, wie die sämmtlichen, hierbey stellvertretenden, Intervalle fortschreiten müssen.



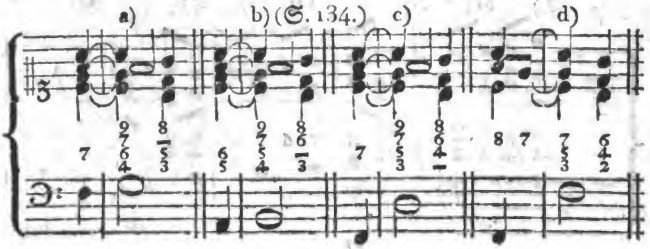
Zwey-

Zweyter Abschnitt.

Der Septimen- Quintsexten- Terzquarten- und Sekundenakkord durch drey Intervalle aufgehalten.

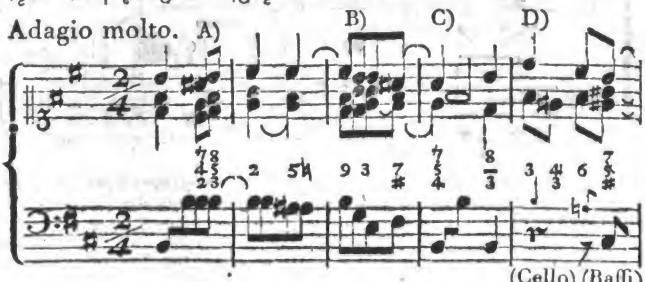
§. 211.

Die genannten Akkorde werden bloß etwa wie hier bey a) b) c) und d) durch drey Intervalle aufgehalten. Und auch diese ziemlich harten Vorhalte kommen nur sehr selten vor. Sie müssen übrigens auf die in der obern Notenreihe bemerkte Art behandelt werden. In allen vier Beyspielen hat man sich vor Quinten zu hüten.

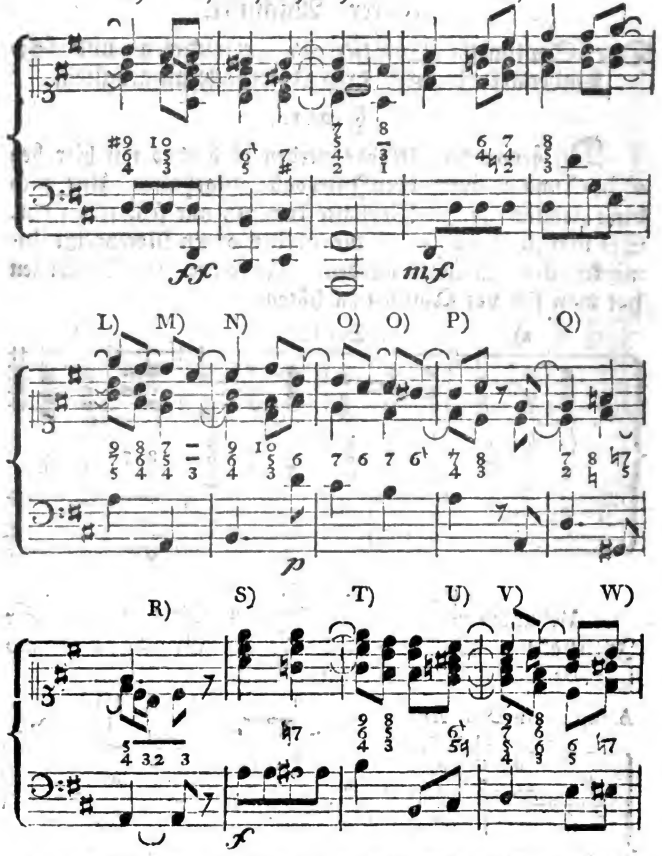


§. 212.

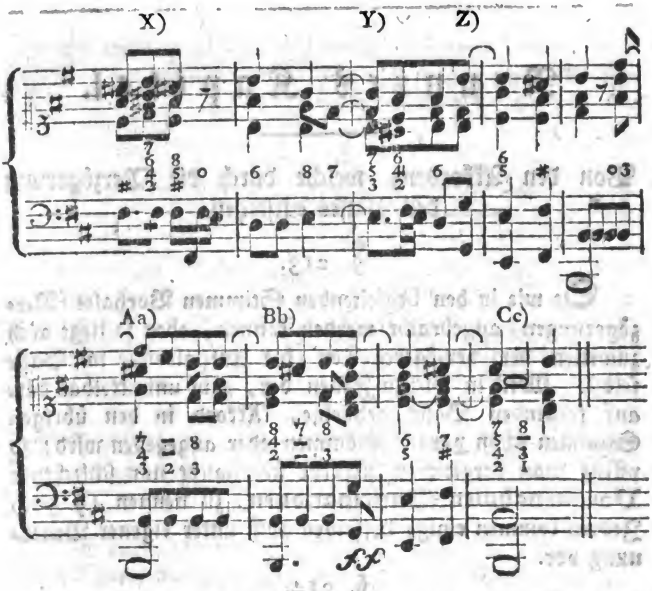
Uebungsexempel zu den Akkorden mit drey oder vier Intervallen, durch welche die beyden Grundakkorde und ihre Versetzungen aufgehalten werden.



A) §. 206. Anm. e) f). B) §. 167. b). C) §. 207. a) b). D) In denjenigen



gen Generalbaßſtimmen, welche nicht für den Begleiter (Generalbaßſpieler) allein, ſondern zugleich auch für andere Baßſpieler beſtimmt ſind, wird in ähnlichen Fällen gewöhnlich nur dreyſtimmig begleitet, oder ganz pauſirt, bis die übrigen Bäſſe wieder eintreten, wie oben bey dem Worte *Baſſi*. So auch in Partituren, wenn der Generalbaßſpieler, während der Baß pauſirt, auf den Tenor oder auf die Viole ꝛc. verwieſen worden iſt. E) §. 208. a). F) §. 74. und 104. i). G) §. 152. g). H) §. 146.



§. 146. g). I) §. 207. d). K) §. 206. e) f). L) §. 210. a). M) §. 187. N) §. 208. a), und §. 167. Anm. O) §. 177. g). P) §. 207. g). Q) Ebend. f). R) Ueber einem liegenden Baſſe kommt die Sekunde, beſonders in den Mittelſtimmen, ſehr häufig auf die obige Art nur im Durchgange vor. S) Ich beſorge nicht, daß man dieſe in einer höhern Lage wiederholte Quinte (im Diskante gegen den Baß) fehlerhaft finden werde. Denn meines Erachtens können nur muſikaliſche Pedanten auch ſolche Oktaven und Quinten, die keine üble Wirkung thun, für Fehler erklären. (§. 55. Anm. k). Sehr wahr ſchreibt Kirnberger im erſten Theile der Kunſt des reinen Satzes, S. 211. „Im Grunde ſind nur die Octaven (und Quinten) zu ſetzen verbothen, die das Gehör leicht vernimmt; denn man ſetzt nicht für das Auge, ſondern für das Ohr.“ T) §. 208. c). U) §. 152. g). V) §. 209. c). W) §. 149. Anm. X) §. 207. l). Y) §. 211. d). Z) Durch die näher liegende Oktave in der oberſten Stimme würden auffallende verdeckte Oktaven entſtehen. Aa) §. 206. Anm. 2. p). Bb) Ebend. o). Cc) §. 207. d).

Neun-

Neuntes Kapitel.

Von den Akkorden, welche durch die Verzögerung des Basses entstehen.

§. 213.

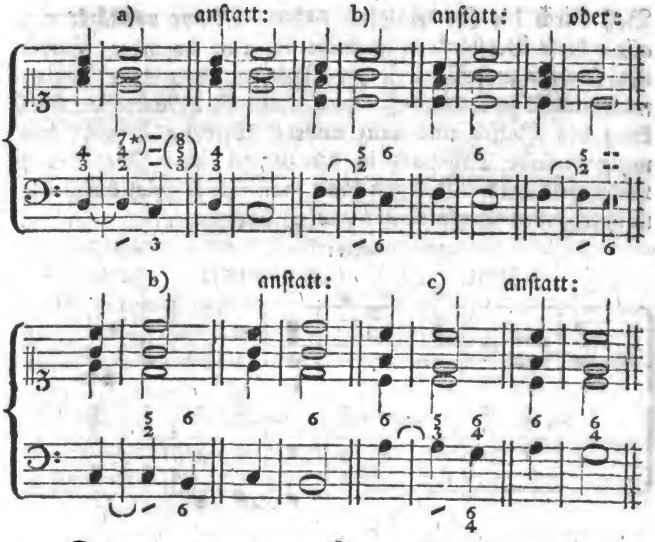
So wie in den begleitenden Stimmen Vorhalte (Verzögerungen) angebracht werden können, eben so liegt auch zuweilen der verzögerte Ton (die Aufhaltung) im Basse selbst. Weil in solchen Fällen der, zum unmittelbar darauf folgenden Basse gehörige, Akkord in den übrigen Stimmen schon vorausgenommen oder angegeben wird: so pflegt man dergleichen Akkorde überhaupt nur schlechthin **Vorausnahmen** (Anticipationen) zu nennen. (§. 90.) Jedoch kommen einige derselben auch unter eigener Benennung vor.

§. 214.

Vorausgenommener Dreyklang ꝛc.

In dem nachstehenden Beyspiele a) wird der **Dreyklang**, bey b) der **Sextenakkord**, und bey c) der **Quartsextenakkord** vorausgenommen (anticipirt.) Da nun bey solchen Vorausnahmen die Verzögerung (oder nach Kirnbergers Ausdrucke der **Vorhalt**, die **zufällige Dissonanz** ꝛc.) im Basse enthalten ist, so muß, außer den §. 216. zu bestimmenden Fällen, auch der Baß selbst vorher liegen, und in den dadurch aufgehaltenen Ton, nämlich eine Stufe abwärts, aufgelöst werden. Der Generalbaßspieler hat also die Akkorde nur so zu nehmen, wie sie ohne die gedachte Verzögerung im Basse genommen werden müßten, damit keine an sich schon unerlaubten Fortschreitungen, z. B. Oktaven, Quinten, unmelodische Sprünge ꝛc. entstehen.

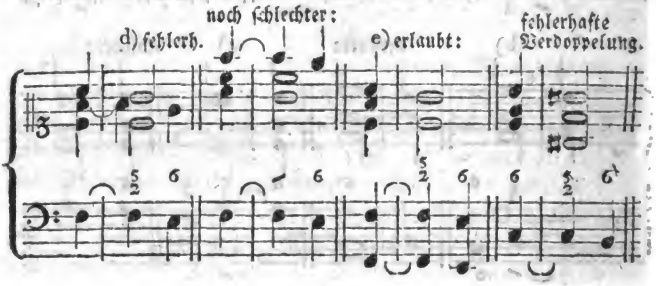
a)



Der vorausgenommene Sextenakkord in den Beyſpielen b) iſt unter der beſondern Benennung **Sekundquintenakkord** bekannt. Beyde Intervalle ($\frac{5}{2}$) können, wie bey dem Sextenakkorde die Sexte und die Terz, unter gehöriger Einſchränkung (§. 111.) ohne Bedenken verdoppelt werden; nur die Oktave des Baſſes findet hierbey auf keinen Fall ſtatt. Denn, außer daß an ſich keine Diſſonanz verdoppelt werden darf, würden dadurch noch überdies fehlerhafte Oktaven entſtehen, weil man die verdoppelte Diſſonanz auch in der begleitenden Stimme auflöſen müßte, wie unten bey d). Uebrigens wird allerdings zuweilen der Baß

*) So bezeichnet man zwar dieſen Sekundquartſeptimen- nicht Nonquartſeptimenakkord; allein in der Anmerkung zu §. 50. iſt bereits erinnert worden, daß zur Bezeichnung der vorausgenommenen Akkorde, beſonders derer, die im Wechſelgange vorkommen, (§. 216.) ein ſchräger Strich ſchicklicher ſey, als die außerdem dazu erforderlichen Ziffern. Ich würde daher die unter den Noten bemerkte Bezeichnung der obigen, etwas zweydeutigen, Bezifferung bey a) ꝛc. vorziehen.

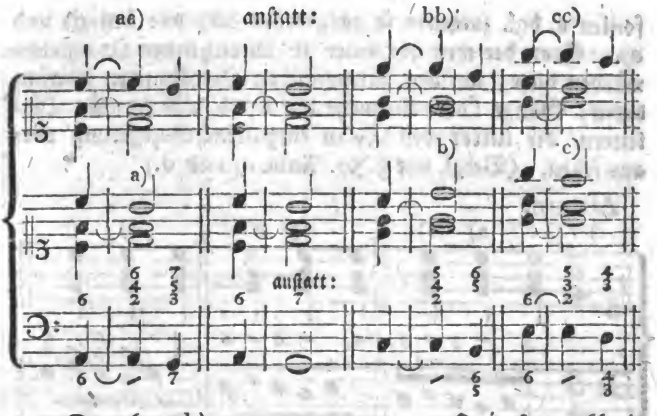
Baß durch die (gemeiniglich tiefere) Oktave verstärkt e); allein diese Verstärkung ist nicht als eine besondere Stimme, sondern ungefähr wie der Violon ꝛc. bey einer Instrumentalmusik zu betrachten. Auch bringt die gedachte Verstärkung des Basses eine ganz andere Wirkung hervor, als wenn dieselbe Dissonanz in der Mittel- oder Oberstimme verdoppelt wird. Hiervon kann man sich sogleich durch die nachstehenden Beyspiele d) und e) überzeugen.



§. 215.

Vorausgenommener Septimenakkord ꝛc.

Bey a) wird der **Septimen-** bey b) der **Quintsexten-** und bey c) der **Terzquartenakkord** in den begleitenden Stimmen vorausgenommen. Auch diese Akkorde behandelt man so, wie sie ohne die Verzögerung des Basses nämlich als wirkliche Septimen- Quintsexten- und Terzquartenakkorde, behandelt werden müßten. Folglich wird bey a), außer dem Basse, die Sexte, als Septime des vorausgenommenen Septimenakkordes, bey b) die Quarte (oder an deren Stelle die Quinte, und bey c) die Sekunde (oder dafür die Terz) vorbereitet u. s. w. Einige Tonsetzer haben es versucht, die bey a) b) und c) anticipirten Akkorde, auf die in der obersten Notenreihe bey aa) bb) und cc) bemerkte Art, auch noch in einer oder der andern begleitenden Stimme aufzuhalten.



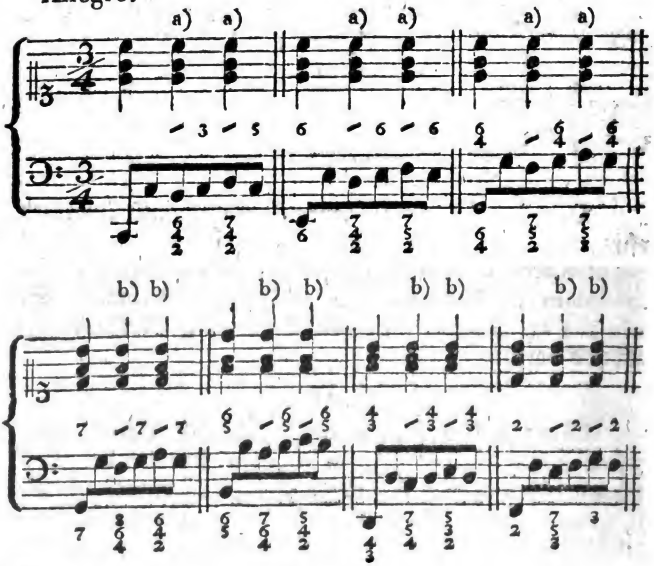
Den bey b) vorausgenommenen Quintſextenakkord pflegt man, nach ſeinen Beſtandtheilen, den Sekundquartquintenakkord zu nennen, ſo wie auch der Akkord bey c) in einigen Lehrbüchern, z. B. in Bachs Verſuch ꝛc. S. 112 u. a. m. unter der eigenen Benennung **Sekundterzakkord** vorkommt.

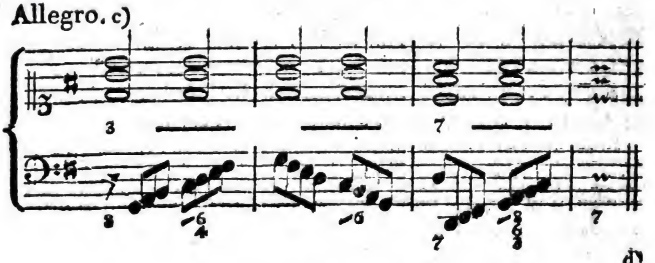
§. 216

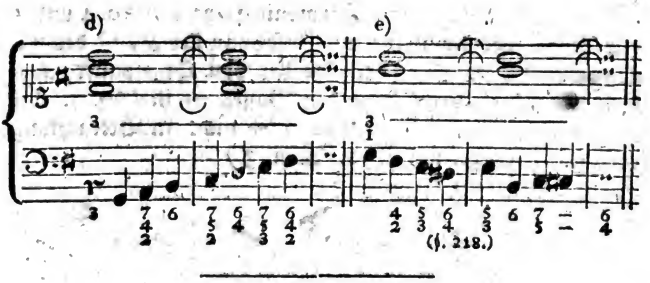
Wenn in den beyden vörhergehenden Paragraphen geſagt wurde, daß bey den anticipirten Akkorden der Baß gelegen haben müſſe: ſo ſind jedoch hiervon diejenigen Fälle ausgenommen, wo ſolche Akkorde vermittelſt des unregelmäßigen Durchganges (im Wechſelgange) angebracht werden, wie in den nachſtehenden Beyſpielen a) und b). Gute Tonſetzer erlauben ſich aber dergleichen Vorausnahmen gewöhnlich nur in ziemlich geſchwinder Bewegung.*) Indeß bringen freylich mehrere unſerer neuern Komponiſten die bey c) vorkommenden Durchgänge des Baſſes in Sinfonien

*) Verſchiedene, beſonders ältere, Tonlehrer ſchränken den Gebrauch dieſes unregelmäßigen Durchganges bloß auf die ſchlechten Taktthei-le ein. (Heinichen, der Generalbaß in der Compoſition ꝛc. Seite 941. f.)

sonien u. dgl. zuweilen so ausgedehnt an, wie bey d) und e). Statt der weit bequemer zu übersehenden Querstriche würden diese, auf den harmonischen Dreyklang ꝛc. gegründeten, Gänge (oder vielmehr auf- und absteigenden Tonleitern) die unter den Noten enthaltene Bezifferung voraus setzen. (Vergl. mit §. 50. Anm. c) und d.)







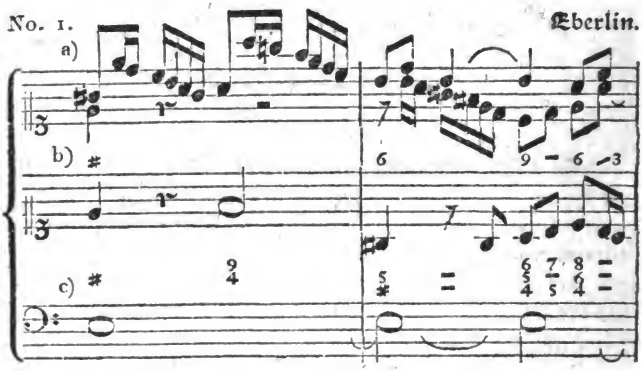
§. 217.

Dies sind nun wohl beynahe alle, oder doch bey weitem die meisten bis jetzt allgemein gebräuchlichen Akkorde, deren erforderliche Behandlung ich in möglichster Kürze zu bestimmen suchte. Nur alsdann, wenn der Baß, besonders vor dem Schlusse eines Tonstückes, die Dominante oder die Tonica mehrere Takte hindurch aushält, während in den übrigen Stimmen mancherley kontrapunktische Künste angebracht, und gleichsam auf einen Punkt zusammen gedrängt werden, das heißt mit Einem Worte: bey so genannten **Orgelpunkten** *) dürften vielleicht noch einige Akkorde vorkommen, die — vom Basse abgezählt — zum Theil eine eigene, außerdem nicht gewöhnliche, Bezifferung erfordern, wie in den nachstehenden Beyspielen No. 1, 2 und

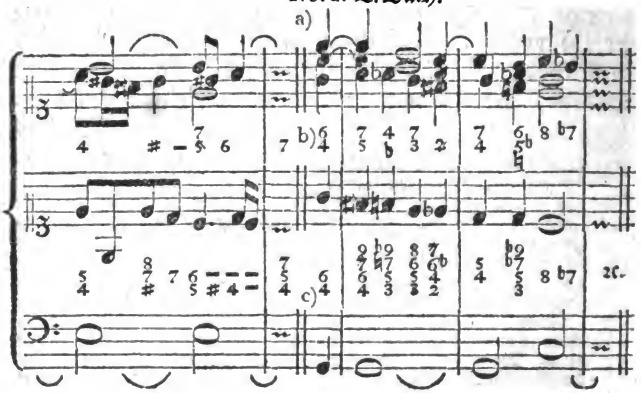
*) Heinichen giebt die folgende Ursache von dieser Benennung an: "Die Franzosen nennen solches Point d'orgue; ohne Zweifel, weil „es auf Orgeln sehr gebräuchlich ist, dergleichen Claves lange Zeit „mit dem Pedal anzuhalten, und darüber (während dessen) mit beyden Händen allerhand Variationes ꝛc. zu machen." (Der General-baß in der Composition, S. 948.) Sulzer hingegen schreibt: "Eine solche Stelle wird ein Orgelpunkt genannt, weil die Orgel, „welche dabey im Basse blos den Ton aushält, einigermaßen einen „Ruhepunkt hat, da die andern Stimmen fortfahren." (Allg. Theorie ꝛc. in dem Artikel Orgelpunkt.) Auch unter der lateinischen Benennung *Corona*, deutsch: anhaltende Kadenz, kommt der Orgelpunkt in einigen Lehrbüchern vor. (Marpurg, Abhandlung von der Fuge, S. 110; Walther, mus. Lexicon, unter *Corona* ꝛc.

und 3. Auch die bekannte Harmonienfolge bey No. 4 und 5 erklärt Kirnberger, in dem Zusatze zu der Kunst des reinen Satzes, S. 48 f. für eine Art von Orgelpunkt, wobey also der liegende Ton des Basses — in No. 4. das zweyte G, und in No. 5. das C — nicht in Betrachtung kommt. (Vergl. mit §. 70. Anm. 3.)

No. 1. Eberlin.



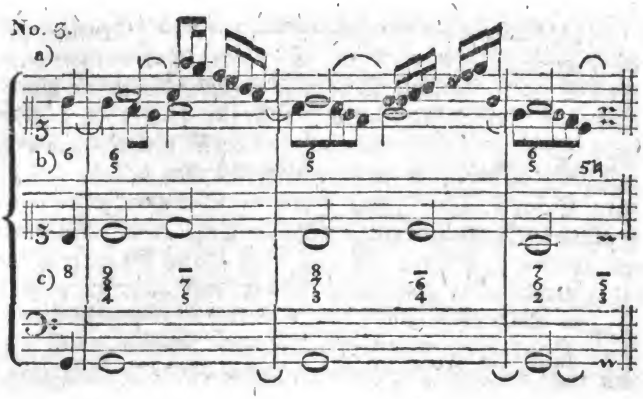
No. 2. E. Bach.



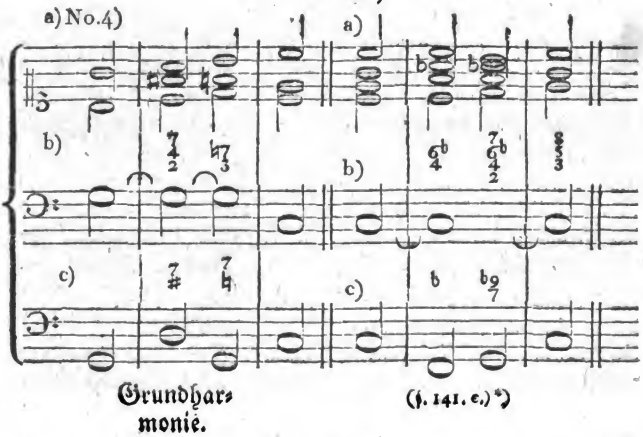
No. 3.

Digitized by Google

No. 5.



No. 5)



Grundharmonie.

(§. 141. c.) *)

*) Hier ist nur von der Grundharmonie die Rede; aber nicht davon, daß dieser Baß zu der obigen Begleitung gespielt werden soll. Denn dabey würden, in der tiefsten Mittelstimme gegen den Baß, offenbare Quinten entstehen.

Digitized by Google

Läßt man in den Beyspielen No. 1. 2. und 3. den liegenden (untergeschobenen) Baß bey c) weg, und beziffert dafür die, in der zweyten Notenreihe enthaltene, tiefste Mittelstimme b): so sieht man, daß ein solches harmonisches Gewebe — oder wie man es etwa nennen will — größtentheils aus ganz gewöhnlichen Akkorden besteht. Wer nicht Geschicklichkeit genug hat, in ähnlichen Fällen die bezeichnete Harmonie mit anzugeben, der kann allenfalls nur tasto solo spielen, oder den Baß (durch die tiefere Oktave) verdoppeln, und wenn der Ton nicht mehr zu hören ist, die Taste beym Eintritt eines Taktes wieder anschlagen. Viele Orgelpunkte werden ohnedies nicht beziffert, weil es doch nicht möglich seyn würde, alle die dabey vorkommenden Akkorde ohne Fehler mit zu spielen.

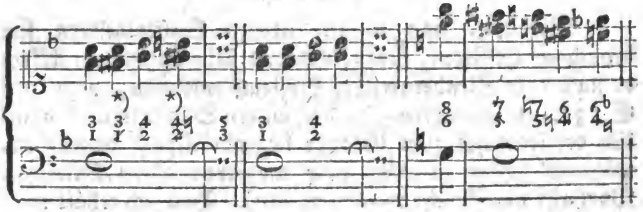
§. 218.

Außer den im vorhergehenden Paragraphen erwähnten Akkorden mit einem untergeschobenen Basse, giebt es noch verschiedene unechte, oder solche, die zum Theil weder auf einem wirklichen Grundakkorde ꝛc. beruhen, noch Vorhalte oder Vorausnahmen sind. Sie kommen größtentheils ebenfalls bey liegendem Basse bloß im Durchgange vor, und entstehen durch das zufällige Erhöhen oder Erniedrigen der eigentlich dazu gehörigen Intervalle. Da diese Akkorde sonach ihre Entstehung nur einer Ausschmückung der Melodie u. dgl. zu verdanken haben, und in harmonischer Hinsicht keine völlig echten Akkorde sind: so werden sie von **Portmann** — ob ganz passend, oder nicht, will ich unentschieden lassen — **Schein**- oder **Quasiakkorde** genannt. (Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen ꝛc. S. 17, 180 u.a.m.) Einige Akkorde von dieser Art, deren hin und wieder schon verschiedene vorgekommen sind, rücke ich hier noch als Beyspiele ein. Von der dahinter gesetzten Erklärung wird man die Anwendung leicht auf die etwa noch übrigen Akkorde gleiches Ursprunges machen können.

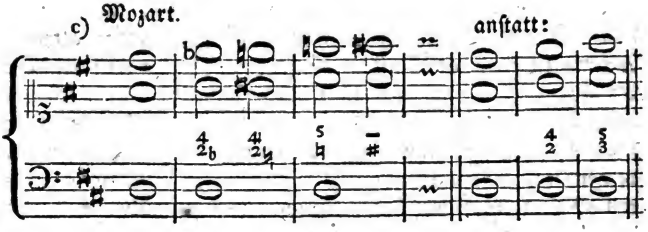
a)

Digitized by Google

a) nämlich anstatt: b) So auch:



c) Mozart. anstatt:



Anm. Sind solche Akkorde durch Ziffern bezeichnet, und nicht von gar zu kurzer Dauer, so kann sie der Geübtere ohne Bedenken zum Basse angeben; außerdem aber begleitet man ähnliche Stellen am sichersten nur tasto solo, um nicht etwa durch Fehlgriffe den Uebelklang noch zu vermehren.

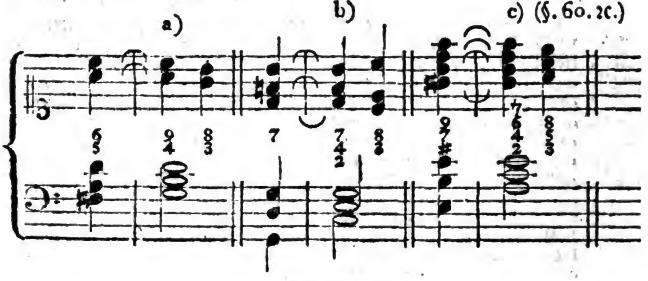
§. 219.

*) In der ältern Kunstsprache wurden diese zufälligen Intervalle chordae elegantiores genannt, weil sie nicht wesentlich zur Tonleiter und zu den darin gegründeten Akkorden gehören, sondern nur der Zierlichkeit wegen ꝛc. gebraucht werden. Mattheson druckt sich so darüber aus: „Maßen sie einer Melodie und Harmonie, so zu reden, fast einen solchen haut gout und ein solches schönes Ansehen geben, als „das Gewürz den Gerichten und die feine piquere (?) dem Wildpret. „Denn, so wie ohne Gewürz kein Gericht gut schmecken wird, und „hergegen allzuviel desselben auch die besten Schüsseln verdirbt ꝛc. „also verhält sichs auch, in gewissen Stücken des Gebrauchs mit un„sern so genannten chordis elegantioribus u. s. w.“ (Exemplarische Organisten-Probe, S. 17.) Dies schrieb Mattheson im Jahre 1719. Jetzt würde er sich gegen den zu häufigen Gebrauch solcher Intervalle (und der daraus entstehenden Akkorde) wahrscheinlich noch nachdrücklicher erklären, da bekanntlich verschiedene moderne Komponisten ihre Tonstücke wohl allzu stark damit zu würzen pflegen. —

Digitized by Google

§. 219.

Wie die, von einigen neuern Systematikern für brauchbar erklärten, fünf- sechs- und siebenstimmigen Akkorde nach dem Kirnbergerschen Systeme entstehen, ist bereits S. 137. gezeigt worden. In den untern Stimmen wird nämlich der jedesmal zum Grunde liegende Akkord angegeben, während dessen in zwey oder mehreren obern Stimmen Vorhalte angebracht werden a) b) c). Dadurch erhält man eine sehr beträchtliche Anzahl von Akkorden, die Jeder selbst herleiten kann, wenn er zu den §. 92. bis 94. angezeigten Vorhalten in den untern Stimmen den oben aufgehaltenen Akkord zugleich vollständig angiebt. Eine ausführlichere Erklärung hierüber halte ich um so viel mehr für entbehrlich, weil wenigstens der angehende Generalbaßspieler von solchen, ohnehin nicht allgemein angenommenen, Akkorden keinen Gebrauch machen kann. Ueberdies würden zur genauern Bezeichnung derselben mehrere über einander stehende Ziffern, oder einige neue Signaturen, erforderlich seyn. Denn die hier bey a) b) und c) über dem Basse befindlichen Ziffern bezeichnen zwar jeden Vorhalt, aber nicht auch zugleich den dabey in den untern Stimmen enthaltenen Dreyklang. Bey aufgehaltenen Sextenakkorden ꝛc. würde eine vollständigere Bezifferung noch nothwendiger werden. Aber, wie gesagt, für den angehenden Generalbaßspieler gehören solche Akkorde nicht.



Zehn-

Zehntes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Von der Begleitung überhaupt, in so fern man dabey auf gewisse Nebenumstände Rücksicht zu nehmen hat.

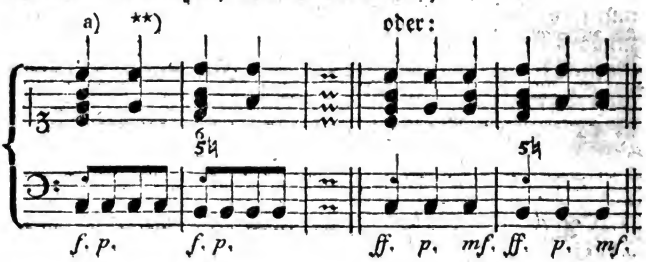
§. 220.

Wer mit der nöthigen Fertigkeit die, in allen den vorhergehenden Kapiteln enthaltenen, allgemeinen und besondern Regeln ꝛc. gehörig befolgt, der spielt zwar den Generalbaß richtig; aber noch nicht geschmackvoll. Man muß daher zugleich mit Diskretion begleiten, und auch an seinem Theile den Charakter des Tonstückes nach Möglichkeit darzustellen suchen, wenn man nicht bloß ein steifer, schulgerechter Generalbaßspieler seyn will. — Hierüber wäre nun freylich sehr viel zu sagen; ich muß es aber in dieser, zunächst für Anfänger bestimmten, Anweisung nur bey einigen Winken bewenden lassen. Der Lehrer wird dem fähigern Lernenden bey vorkommenden Fällen mehr Unterricht über diesen so wichtigen Gegenstand ertheilen.

§. 221.

Außer dem, was bereits §. 74. über die jedesmal zu wählende mehr- oder wenigerstimmige Begleitung im Allgemeinen gesagt worden ist, bemerke ich hier noch ins besondere, daß man bey stark besetzten Tonstücken, bey einzelnen lebhaft vorzutragenden Stellen, bey plötzlichen Ausweichungen und Uebergängen in weit entfernte Töne ꝛc. größtentheils, auch außer dem angedeuteten forte und fortissimo,

mo, die zum Grunde liegende Harmonie vielstimmig anzugeben hat. Tonstücke und einzelne Stellen von sanftem, traurigem ꝛc. Charakter setzen gemeiniglich eine wenigerstimmige Begleitung voraus, wenn auch das piano oder pianissimo nicht besonders angemerkt seyn sollte. Ueberhaupt darf man nicht glauben, daß bey der gewöhnlichen vierstimmigen Begleitung jede einzelne Stelle durchaus nicht mehr oder weniger, als vier Stimmen erfordere. Oft hat der Generalbaßspieler, den obigen Bemerkungen zu Folge, von selbst eine mehr- oder wenigerstimmige Begleitung zu wählen. *) Besonders muß man bey schnell abwechselndem forte und piano die Anzahl der Stimmen sogleich vermehren und wieder vermindern a). Nur dürfen bey schwacher Begleitung — einige §. 114. h) und §. 122. e) nahmhaft gemachte Fälle abgerechnet — nicht die Hauptintervalle eines Akkordes weggelassen, oder bey vorgeschriebenem fortissimo die Dissonanzen verdoppelt werden. (§. 69. Anm.) Wo crescendo steht, und bey zunehmenden heftigen Affekten ꝛc. verstärkt man die Begleitung nur nach und nach b); da hingegen bey diminuendo u. dgl. die Anzahl der Stimmen allmählich vermindert wird c).

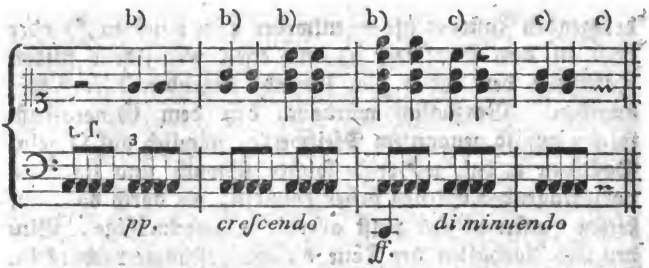


b)

*) „Ein Accompagnist muß (hören, und) jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrage die ihm zukommende Harmonie, „und zwar in der gehörigen Stärke und Weite, gleichsam anpassen,“ schreibt Bach im Versuch ꝛc. S. 242.

**) Nach Umständen kann man das zweyte und vierte Viertel bey ähnlichen Stellen auch wohl ganz ohne Begleitung hingehen lassen. (§. 224.)

Digitized by Google



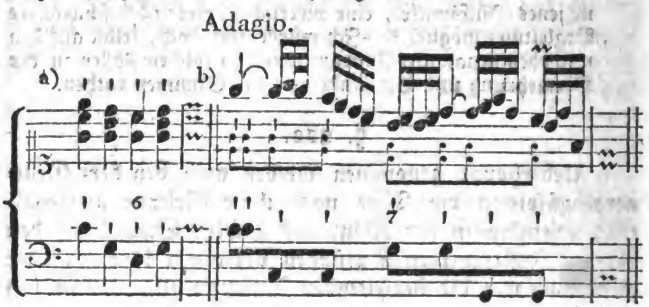
Anm. Es versteht sich, daß diese Vermehrung und Verminderung der Stimmen hauptsächlich auf solchen Instrumenten nöthig ist, worauf man gar nicht, oder doch nicht sogleich und merklich genug, mit forte und piano abwechseln kann, z. B. auf der Orgel, auf dem Flügel u. dgl. m. Denn auf einem guten, in dieser Rücksicht unstreitig weit vorzüglichern Fortepiano, oder auf dem Klaviere ꝛc. ist bekanntlich durch einen stärkern oder schwächern Anschlag der Tasten, auch ohne jenes Hülfsmittel, eine merklich stärkere oder schwächere Begleitung möglich.*) Ich würde aber doch, selbst auf den nur eben genannten Instrumenten, in solchen Fällen zu der Vermehrung und Verminderung der Stimmen rathen.

§. 222.

Ueberhaupt genommen werden auch bey dem Generalbaßspielen die Töne nach ihrer Geltung ausgehalten; allein wenn der Komponist gewisse Stellen auf den übrigen Instrumenten abgestoßen vortragen läßt a), oder wenn auch nur die begleitenden Instrumentisten allein bey Solostellen ꝛc. kurz anzugebende Töne haben b), so muß der Generalbaßspieler natürlicher Weise ebenfalls dieselbe Spielart wählen. Auch kann man bey dergleichen einzelnen, sehr schwach vorzutragenden, Stellen von traurigem, sanftem ꝛc. Charakter — besonders auf einem merklich durchdrin-

*) Zwar kann auf dem Flügel, vermittelst eines gemäßigten ꝛc. Anschlages, der Ton in Ansehung der Stärke ebenfalls modificirt werden: aber doch bey weitem nicht in einem so merklichen Grade, als auf dem Fortepiano.

dringenden Instrumente — entweder ganz pausiren,*) oder doch in dem Beyspiele b) nur etwa mit jedem guten Takttheile den dabey zum Grunde liegenden Akkord kurz angeben. Vorzüglich würde ich bey dem Generalbaßspielen auf so genanntem Pfeifwerke, nämlich auf Orgeln, Positiven u. dgl. während solcher schwach und staccato vorzutragenden Stellen lieber pausiren, als durch das, auf diesen Instrumenten sonst allerdings zweckmäßige, Binden und Aushalten der Töne die Hauptstimme verdunkeln. Dies Letztere soll aber der Generalbaßspieler niemals. — Die Begleitung der mit pizzicato bezeichneten Stellen überläßt man ebenfalls gewöhnlich den andern Mitspielenden allein, oder man giebt dabey die Töne nur abgestoßen (staccato) an. Uebrigens wird auch das Pausiren zuweilen durch *senza Organo* (ohne Orgel,) *senza Cembalo* (ohne Flügel) ꝛc. ausdrücklich angedeutet.



§. 223.

Ueber die zu wählende Lage, in Absicht auf Höhe und Tiefe, ist §. 77. im Allgemeinen das Nöthigste erinnert worden. Der Generalbaßspieler soll nämlich die jedesmali-

ge

*) Wenn nämlich nicht etwa auch in den übrigen Stimmen zu gleicher Zeit Pausen vorgeschrieben sind, wie sich dies zuweilen in Arien, Konzerten u. dgl. während der Solostellen ereignet. In solchen Fällen würde der Generalbaßspieler freylich sehr zur Unzeit pausiren.

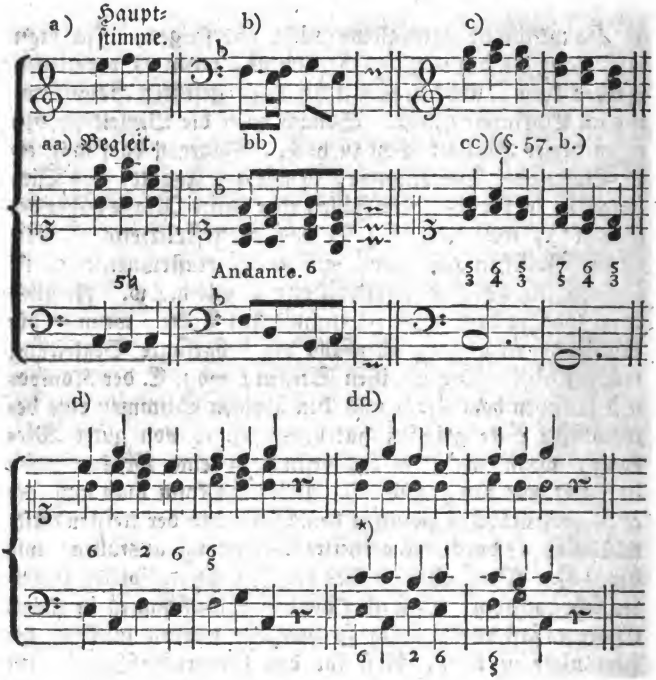
Digitized by Google

ge Hauptstimme wenigstens nicht übersteigen. Ja man läßt sogar die begleitende Oberstimme, wenn es vermieden werden kann, nicht gern mit der dazu gesetzten Hauptstimme im Einklange gehen. Sonach wäre die Begleitung bey a) in dieser Hinsicht schon zu hoch. Dagegen darf man eine Baß- oder Tenorstimme, so wie den Fagott, das Violoncell ꝛc. in verschiedenen Fällen eine ganze Oktave höher begleiten*), weil nämlich z. B. das **eingestrichene** c, von einem Bassisten gesungen, auf Klavierinstrumenten ꝛc. in so fern für das **zweygestrichene** c gilt u. s. w. Folglich kann man zu dem unter b) enthaltenen Takte, wenn es die Umstände erfordern, allenfalls die beygefügte Begleitung wählen bb). Bey gewissen Stellen, wo z. E. der Komponist zwischen dem Basse und den übrigen Stimmen eine beträchtliche Lücke gelassen hat u. dgl. ist es von guter Wirkung, wenn man die Hauptstimmen eine Oktave tiefer begleitet, wie bey c) und cc). Außerdem kann man auch die allzu großen Lücken zwischen dem Basse und der tiefsten Mittelstimme d) durch die getheilte Begleitung ausfüllen, wie bey dd). Vorzüglich ist dies bey dem Choralspielen zuweilen sehr rathsam. Daß aber die vier Singstimmen in einem Chore ꝛc. fast durchgängig so vertheilt werden müssen, gehört nicht in diese, bloß für den Generalbaßspieler, bestimmte Anweisung. — Uebrigens müssen die Tonstücke von munterm, freudigem, lebhaftem ꝛc. Charakter im Ganzen genommen mehr hoch, als tief; die von traurigem, ernsthaftem, feyerlichem ꝛc. Charakter aber mehr tief, als hoch, begleitet werden.

a)

*) Dies wird zwar in mehreren guten Lehrbüchern ohne Einschränkung verbothen; allein dessen ungeachtet sehe ich nicht, wie man es z. B. in den, für einen Bassisten bestimmten, Recitativen immer vermeiden könne. Denn bekanntlich hat der Bassist die mehresten Töne in der so genannten kleinen oder ungestrichenen Oktave zu singen. Wie tief würde aber der Generalbaßspieler mit den begleitenden Mittelstimmen kommen, wenn es durchaus nicht erlaubt wäre, die tiefern Singstimmen eine Oktave höher zu begleiten. Man denke sich nur das ungestrichene d in der Singstimme, und unter diesem d noch irgend einen Akkord zur Begleitung!

Digitized by Google

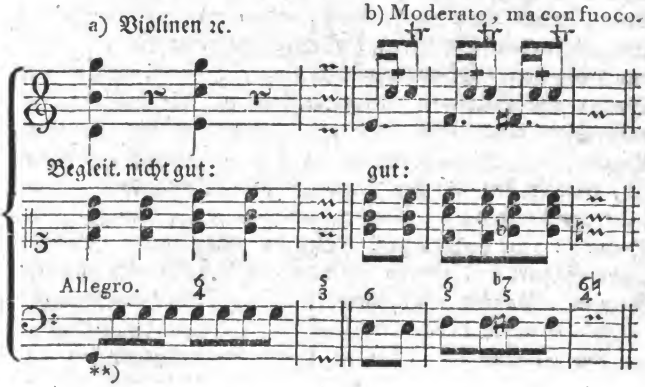


§. 224.

Wie oft der Begleiter die Harmonie anzugeben hat, ist bereits §. 81. f. gelehrt worden. Man muß jedoch auch in dieser Rücksicht hören, was etwa den jedesmaligen Umständen angemessen ist. Es können nämlich Stellen vorkommen, wo ein öfter wiederholtes Anschlagen sehr zweckwidrig

*) Aus diesen beyden Beyspielen sieht man zugleich, daß bey der getheilten Begleitung die vorher im Tenore gelegenen Töne der Alt unverändert bekommt; da hingegen die vorherige Altstimme für den Tenor um eine Oktave tiefer versetzt wird. Nur findet dies freylich nicht in allen Fällen uneingeschränkt statt, weil z. B. zwey auf einander folgende Quarten durch die gedachte Versetzung zu Quinten werden u. dgl.

widrig seyn würde. Hätten z. E. die Violinisten u. a. m. in dem nachstehenden Beyspiele a) das zweyte und vierte Viertel zu pausiren, so würde der Generalbaßspieler nicht die beygefügte Begleitung wählen dürfen. Ueberhaupt wäre in dieser Hinsicht — wenn eins von beyden seyn müßte — zu wenig größtentheils doch immer noch besser, als zu viel. Denn die Recitative, und außerdem etwa nur noch wenige Stellen abgerechnet, ist die Harmonie ohnedies schon unter die Singstimmen und Instrumente vertheilt; folglich hat der Generalbaßspieler die Harmonie nur zu verstärken *). Diese Verstärkung ist aber nicht immer gleich nothwendig, sondern hin und wieder ganz entbehrlich, oder nach §. 222. b) der sonst guten Wirkung mancher Stellen wohl gar nachtheilig. Dagegen treten auch Fälle ein, wo ein öfter wiederholtes Angeben der Akkorde zur abgezielten Wirkung ungemein viel beyträgt, wie in dem nachstehenden Beyspiele b).

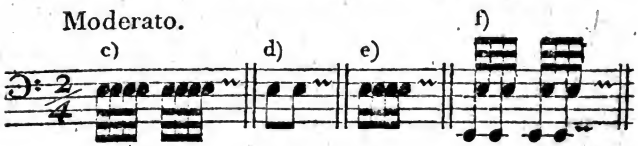


*) Eine merkwürdige Ausnahme hiervon macht unter andern in Grauns Te Deum laudamus die Baßarie: Salvum fac populum tuum ꝛc. wozu die übrigen Instrumente durchgängig mit dem zu spielenden Basse all' unisono gesetzt sind, und wobey also der Generalbaßspieler allein die bezeichnete Harmonie anzugeben hat.

**) In ähnlichen Fällen würde, dünkt mich, durch das §. 38. vorgeschlagene, und in diesem Lehrbuche oft gebrauchte, Warnungszeichen dem unzeitigen Anschlagen am sichersten vorgebeugt werden.

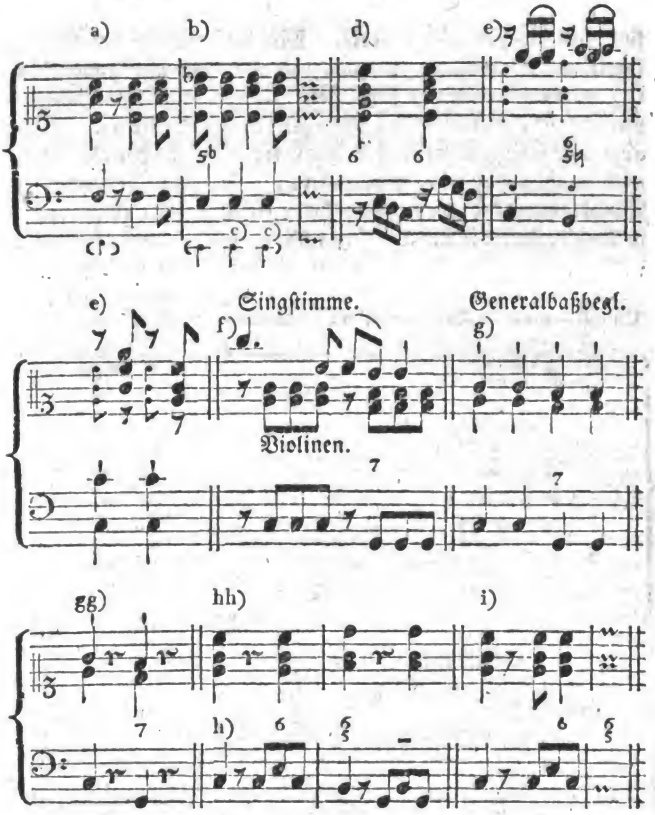
Digitized by Google

Bey dieser Gelegenheit merke ich hier beyläufig mit an, daß man von mehreren kurzen Noten, die einen und eben denselben Ton bezeichnen, wie unten bey c), auch im Basse bloß die Taktglieder d), oder höchstens nur die guten Noten mit zu spielen braucht e). Außerdem könnte man diese so genannten Trommelbässe etwa so abändern, wie bey f). Denn nicht zunächst für den Generalbaßspieler schrieb der Tonsetzer solche Figuren nieder; man verändert sie daher so, wie sie auf Klavierinstrumenten heraus zu bringen sind.



§. 225.

Um die Mitspielenden im Takte und in der angenommenen Bewegung zu erhalten, kann man vorzüglich alsdann, wenn etwa geeilt wird, oder bey gewissen schwer einzutheilenden Stellen ꝛc. die erste Baßnote eines Taktes durch die tiefere Oktave verstärken a). Haben, außer dem Basse, alle Stimmen synkopirte Noten, wie bey b), so verdoppele man immer jede, folglich auch die zweyte ꝛc. Baßnote c). Besonders ist bey kurzen Pausen im Basse d), oder in den übrigen dazu gesetzten Stimmen e), ein kräftiger Anschlag der Tasten, und die mehrstimmige Begleitung, sehr anzurathen. Bey der jetzt ziemlich gewöhnlichen Setzart f), wobey auf dem guten Taktheile in allen Stimmen Pausen vorgeschrieben sind, kann der Generalbaßspieler sogar durch **vorläufiges** Angeben der Akkorde, wie bey g) oder gg), der zu besorgenden Unordnung im Takte vorbeugen. Jedoch würde ich dieses Vorausangeben der Harmonie, unter gehöriger Einschränkung, nur dem einsichtsvollern Generalbaßspieler erlauben. — Die Stellen bey h) begleitet man so, wie bey hh) oder i); je nachdem nämlich die eine oder die andere Begleitung dem Charakter des Tonstückes ꝛc. angemessener ist. a)

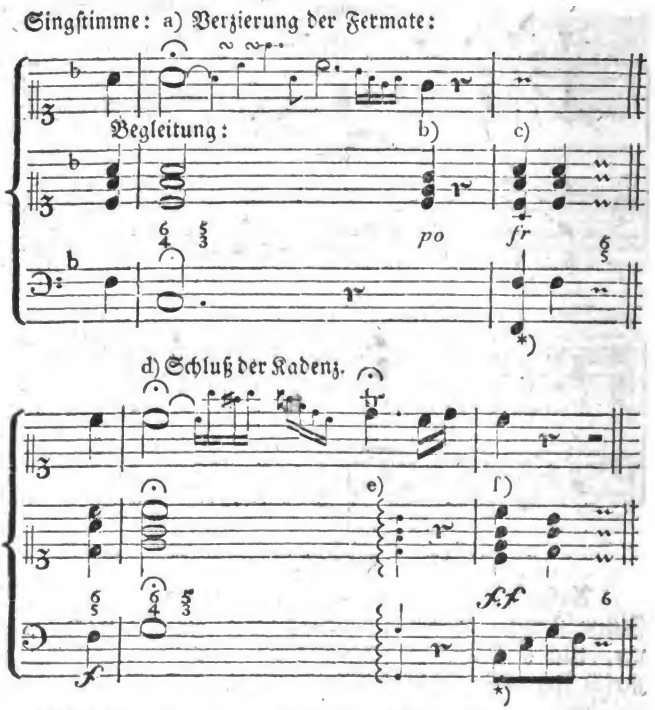


§. 226.

Außer den im vorhergehenden Paragraphen gedachten Fällen ist unter andern ein fester, nachdrücklicher Anschlag vorzüglich auch bey den ersten Takttheilen nach einer verzierten Fermate e) und Kadenz h) sehr nothwendig, damit die übrigen Mitspielenden desto sicherer einfallen können. Während der willkührlichen Verzierung der Fermate pau-

Digitized by Google

sirt man bis zur letzten Note. Mit dieser wird der vorgeschriebene Dreyklang gemeiniglich nur schwach angegeben b), wenn nämlich mit der letzten Note eine andere Harmonie eintritt, wie in dem nachstehenden Beyspiele a). Daß aber der Generalbaßspieler nach einer verzierten Kadenz, noch während des Schlußtrillers, mit dem gebrochenen Dreyklange oder Septimenakkorde einfällt c), und alsdann so lange wartet, bis der Nachschlag des Trillers beynahe vorüber ist, dies kann ich wohl als bekannt voraussetzen.



*) Auch sogar bey piano vorzutragenden Stellen giebt man den ersten Akkord nach einer Kadenz (und Generalpause) verhältnißmäßig mit Nachdruck an, besonders wenn der Baß zuerst eintritt (vorschlägt.)

Digitized by Google

§. 227.

Der Begleiter — wenigstens der angehende — darf sich nie erlauben, willkührliche Verzierungen u. dgl. anzubringen. Die schmuckloseste (simpelste) Begleitung ist größtentheils die beste. Sogar ein Harpeggio kann in gewissen Fällen sehr zweckwidrig seyn. Nur der vollendete Meister weiß am gehörigen Orte ein Tonstück durch kleine Zusätze ꝛc. zu heben, ohne jedoch die Hauptstimme dadurch zu verdunkeln, und ohne die ihm angewiesenen Grenzen zu überschreiten. Zur Bildung vollendeter Meister ist aber dieses Lehrbuch nicht bestimmt; daher würde eine Anleitung zu solchen, allenfalls zulässigen, Verzierungen bey dem Generalbaßspielen hier ganz am unrechten Orte stehen.

Verschiedene recht gute Bemerkungen, welche hauptsächlich die bessere Begleitung zum Endzwecke haben, findet man in Quantzens Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen, Seite 223—238. Ins besondere aber verdient der zweyte Theil von Bachs Versuch in dieser Hinsicht, als unentbehrlich, empfohlen zu werden. Denn noch haben wir kein anderes Werk, worin dieser Gegenstand so ausführlich und dem guten Geschmacke gemäß abgehandelt worden ist, als in dem genannten Versuch. Heinichen hat zwar ebenfalls ein ziemlich weitläuftiges Kapitel „vom manierlichen Generalbasse" geschrieben; allein vieles von dem, was er darin lehrt, dürfte wohl gegenwärtig nicht mehr unbedingt anwendbar seyn. Unter andern rechnet er zu den erlaubten Manieren bey dem Generalbaßspielen: 1) den Triller, 2) den Transitus (Durchgang) in die Terz, 3) den Vorschlag, 4) die Schleifung, 5) den Mordenten, 6) die Acciaccaturen, 7) die Passagen u. a. m. (Der Generalbaß in der Composition, S. 522.) Riepel hingegen tadelt, im fünften Kapitel seiner Anfangsgründe ꝛc. S. 11. mit Recht solche Auszierungen ꝛc. bey dem Generalbaßspielen.

Zweyter Abschnitt.

Von der Begleitung des Recitatives.

§. 228.

Das Recitativ weicht von den mehresten übrigen Tonstücken so merklich ab, daß in Absicht auf die Begleitung desselben einige besondere Regeln und Erinnerungen nöthig sind. Hier folgt das, was etwa für den angehenden Generalbaßspieler vorzüglich darüber angemerkt zu werden verdient.

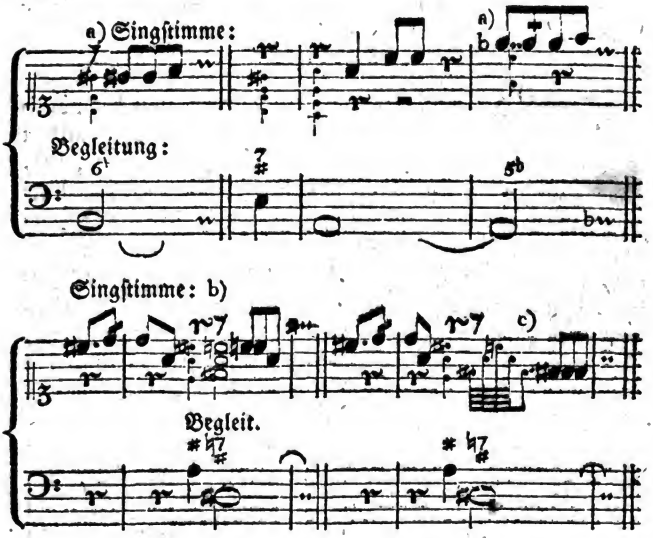
§. 229.

Da sich der Sänger bey dem Recitative — wenige *a tempo* und *arioso* überschriebene Stellen ausgenommen — nicht an den Takt bindet: so muß der Begleiter vor allen Dingen die beygefügte Singstimme sorgfältig nachlesen, damit er jedesmal zu rechter Zeit einfallen könne. Bey leicht zu treffenden Intervallen giebt man die Akkorde genau mit der dazu bestimmten Note des Sängers an. Kommen aber in der Singstimme schwer zu treffende Intervalle, oder überhaupt ungewöhnliche Harmonien und plötzliche Ausweichungen in entfernte Töne vor: so kann der Generalbaßspieler, zur Erleichterung für den Sänger, immer ein wenig (d. h. in gemäßigter Bewegung kaum um ein Achtel) zu früh einfallen, besonders wenn etwa der Singende kein sicherer Treffer ist. Uebrigens enthalte man sich ja, die Singstimme mit zu spielen, oder durch unzeitiges Einhelfen jeden Ton des Sängers wohl gar schon im voraus anzugeben, wie man zuweilen dergleichen musikalischen Unsinn hört. —

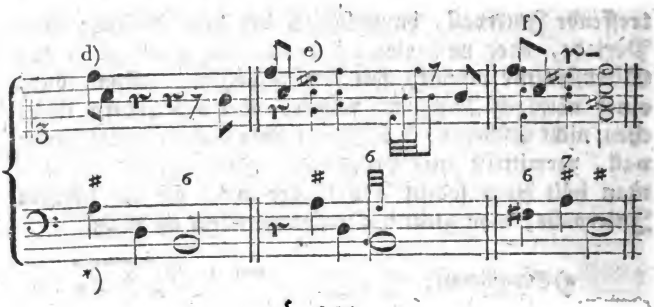
§. 230.

Eine andere, ebenfalls nicht unbedeutende, Erleichterung für den Sänger ist es, wenn man das schwer zu tref-

treffende Intervall, hauptsächlich bey dem Anfange einer Periode, oder nach einem kleinern Ruhepunkte ꝛc. in der **Oberstimme** nimmt, wie bey a) und b). Kann dies, einer nöthigen Anflösung wegen, oder aus andern Ursachen, nicht geschehen: so läßt man etwa das erwähnte Intervall, vermittelst eines Harpeggios, zuletzt hören c); oder man hält einen sochen Ton länger aus, als die übrigen Intervalle; man giebt ihn nochmals allein an u. dgl.



Anm. Sollte bey Tonschlüssen ꝛc. der Baß so unrichtig untergelegt seyn, wie in dem nachstehenden Beyspiele d), so wartet der Generalbaßspieler doch gewöhnlich so lange, bis der Sänger die Periode erst völlig vorgetragen hat e). Dagegen kann man in dem Beyspiele f) nach Umständen schon während der beyden letzten Töne der Singstimme einfallen, weil diese beyden Töne zu der vorgeschriebenen Harmonie gehören, welches bey d) nicht der Fall ist.



§. 231.

Verschiedener Ursachen, unter andern auch der nöthigen Abwechselung wegen, pflegt man bey den Recitativen die Intervalle der bezeichneten Akkorde nicht immer zugleich, sondern nach einander (gebrochen) anzugeben. Bey dem Ausdrucke munterer Empfindungen bricht man jedoch die Harmonie mehr oder weniger geschwind, bey Stellen von sanftem, traurigem ꝛc. Charakter aber mehr oder weniger langsam, je nachdem es dem jedesmaligen Grade der Empfindung oder dem Inhalte angemessen ist. Bey feurig, kühn, mit Wuth, Trotz ꝛc. vorzutragenden Stellen muß zwar die Harmonie vielstimmig seyn, jedoch würde ich die Akkorde in solchen Fällen nicht brechen. Wie denn überhaupt eine Warnung vor dem, in Recitativen so sehr gewöhnlichen und überhäuften, oft ganz zur Unzeit angebrachten, den Zuhörer und Sänger störenden ꝛc. Harpeggiren hier wohl nicht am unrechten Orte stehen dürfte. Denn unstreitig harpeggirt mancher Begleiter, auch sogar auf der Orgel ꝛc bloß deswegen unaufhörlich, weil er glaubt, in Recitativen müsse

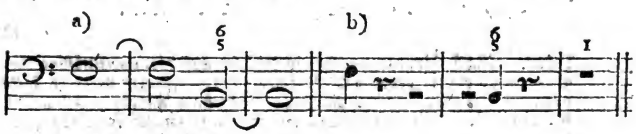
*) Das nämliche Beyspiel befindet sich unter andern auch in der, vor 18 Jahren von mir komponirten, und im Klavierauszuge herausgegebenen Kantate: Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem; allein dessen ungeachtet erkläre ich es jetzt für unrichtig. — Einige sehr gute Bemerkungen über die Behandlung der Schlußkadenzen (Tonschlüsse) in Recitativen ꝛc. stehen im zweyten Bande der kritischen Briefe über die Tonkunst, S. 351. ff.

Digitized by Google

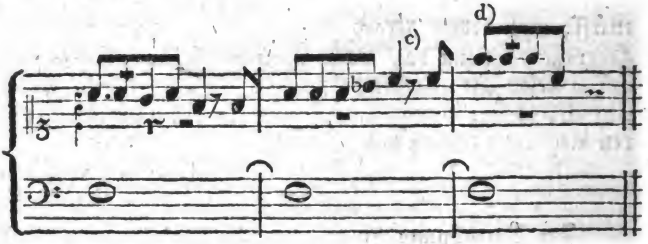
müsse man jeden Akkord brechen.*) — Auch darf das Harpeggio, selbst da, wo es zweckmäßig ist, nicht immer auf einerley Art angebracht werden. Bald bricht man einen Akkord nur einmal, bald aber in verschiedenen Figuren mehrmals hinauf und herunter.

§. 232.

Zur Bezeichnung des Basses bey Recitativen bedient man sich zwar gewöhnlich nur ganzer und halber Taktnoten wie bey a); allein dessen ungeachtet hält der Begleiter — besonders auf so genanntem Pfeifwerke — die Töne nicht nach der vorgeschriebenen Geltung aus, sondern man hebt, größtentheils bald nach dem Anschlagen des jedesmaligen Akkordes, die Finger von den Tasten, und pausirt so lange, bis wieder eine andere Harmonie eintritt. Folglich trägt man die bey a) enthaltenen Noten, des Bogens ungeachtet, im Basse und in den übrigen Stimmen, so vor, wie bey b). Sollen aber die Töne ununterbrochen ausgehalten werden, so pflegt man diesen Vortrag, wie bekannt, durch das Wort tenuto (ten.) ausdrücklich zu bestimmen. In solchen Fällen ist das Brechen der Akkorde auf besaiteten Klavierinstrumenten zuweilen nothwendig. Wird ein Akkord sehr lange beybehalten, so kann ihn der Begleiter, auch außer dem tenuto, etwa bey Einschnitten während der Pausen c), oder zu den wichtigsten Noten des Sängers d) ꝛc. in der jedesmal schicklichen Lage schwach oder gebrochen wieder angeben, weil sonst dergleichen Stellen allzu leer ausfallen würden.



*) Zu diesem Mißbrauche mögen wohl hauptsächlich einige, zwar sehr bekannte, aber höchst elende Lehrbücher, (in welchen das Harpeggiren ohne alle Einschränkung angerathen wird,) das meiste beygetragen haben.

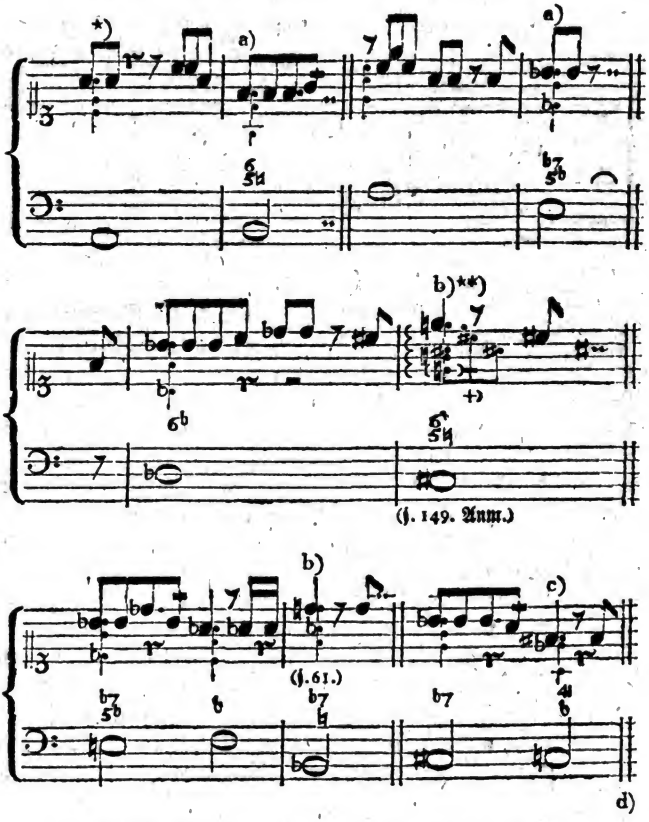


§. 233.

In Ansehung der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen wird es bey dem Recitative überhaupt so genau nicht genommen, als bey andern Tonstücken. Ueberdies weicht der Komponist zuweilen plötzlich in die entferntesten Töne aus, wobey entweder gar keine Vorbereitung möglich ist a), oder wo man sie doch, des Sängers wegen, (§. 230.) allenfalls übergehen kann, und oft — um ein größeres Uebel zu verhüten — wirklich übergehen muß b). Eben dies gilt auch von der sonst erforderlichen Auflösung. Denn sehr häufig ist man genöthigt, die vorige Lage zu verlassen, und also die Auflösung der Dissonanz in eine andere Stimme zu verlegen, um bey schwer zu treffenden Intervallen den Sänger gehörig unterstützen zu können c). Aber auch außerdem sind im Recitative vorzüglich die §. 46. erwähnten Verwechselungen der Auflösung sehr gewöhnlich. So übernimmt z. E. bey d) der **Baß**, bey e) aber eine **Mittelstimme**, die Auflösung der Dissonanz. Eigentlich sollte im letztern Beyspiele der Baß, anstatt der Viertelpause, E mit dem Sextenakkorde haben.

a)

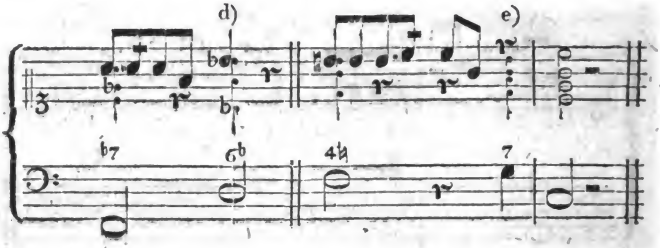
haben. Bach hingegen — der in Absicht auf die zweckmäßige Begleitung eine sehr bedeutende Stimme hat — zeichnet mehrere Fälle aus, wo das Brechen schlechterdings nicht statt findet. (Versuch ꝛc. S. 314. 316. f.) Ein Recitativ, wie man es — nicht begleiten (und komponiren) muß, befindet sich in Löhleins Clavierschule, erst. Auflage, S. 156. dritt. und viert. Auflage, S. 158. — Anstatt dieses, in jeder Rücksicht sehr schlechten, Musters hat der Herausgeber der fünften Auflage, außer vielen andern Abänderungen, weislich ein Recitativ von Graun gewählt.



*) Ich entlehne hier abſichtlich verſchiedene Beyſpiele aus bekannten Singſtücken.

**) Bey dieſem ſehr ſchwer zu treffenden Tone kann man allenfalls den vorgeſchriebenen Akkord mehr als einmal angeben oder brechen, und ſodann die bey +) bezeichneten beyden Intervalle, welche in der Singſtimme folgen, noch einzeln nachſchlagen. Wer durch das tiefere (eingeſchloſſene) e, auch bey dem Harpeggiren, Oktaven zu machen glaubt, der läßt dieſes e weg, und begleitet nur vierſtimmig; obgleich übrigens gerade hierbey die ſechs- und mehrſtimmige Begleitung nach §. 221. ſehr zweckmäßig wäre.

Digitized by Google



§. 234.

Da der Generalbaßspieler fast bey keiner Gattung von Tonstücken so genau bemerkt wird, als bey dem Recitative; da hierbey ein großer Theil der bessern oder schlechtern Wirkung von ihm abhängt; da er es dem Sänger ungemein erleichtern, aber auch sehr erschweren kann u. dgl: so muß man in den Recitativen vorzüglich geschmackvoll, mit Ausdruck und Diskretion begleiten. Es ist daher nicht genug, daß der Generalbaßspieler den Sänger unterstütze, und selbst alles mit empfinde, sondern auch Andere muß er in die jedesmal herrschende Empfindung zu versetzen suchen. Wie dies möglich ist, dürfte in einer schriftlichen Anweisung, wäre sie auch noch so vollständig, wohl schwerlich vollkommen befriedigend gelehrt werden können. Ich bemerke daher nur im Allgemeinen, daß zum Ausdrucke angenehmer, sanfter ꝛc. Empfindungen, auch ohne beygefügtes piano, eine mehr oder weniger schwache Begleitung erfordert wird; da hingegen die Darstellung heftiger, feuriger ꝛc. Affecten eine, dem jedesmaligen Grade derselben angemessene, starke (vielstimmige) Begleitung voraussetzt. Bey einzelnen Stellen, oder bey ganzen Recitativen von traurigem Charakter begleitet man, wo möglich, tiefer, als bey frohen Empfindungen. Daß aber der Begleiter mit dem Singenden bald zögern, bald eilen muß, und bey gewissen lebhaft vorzutragenden Stellen die letzte Note der Singstimme nicht völlig abwarten darf, dies folgt schon aus dem,

was

was §. 229. in dieser Hinsicht gesagt worden ist. Uebrigens enthalte man sich auch bey dem Recitative aller Verzierungen. (§. 227.)

---

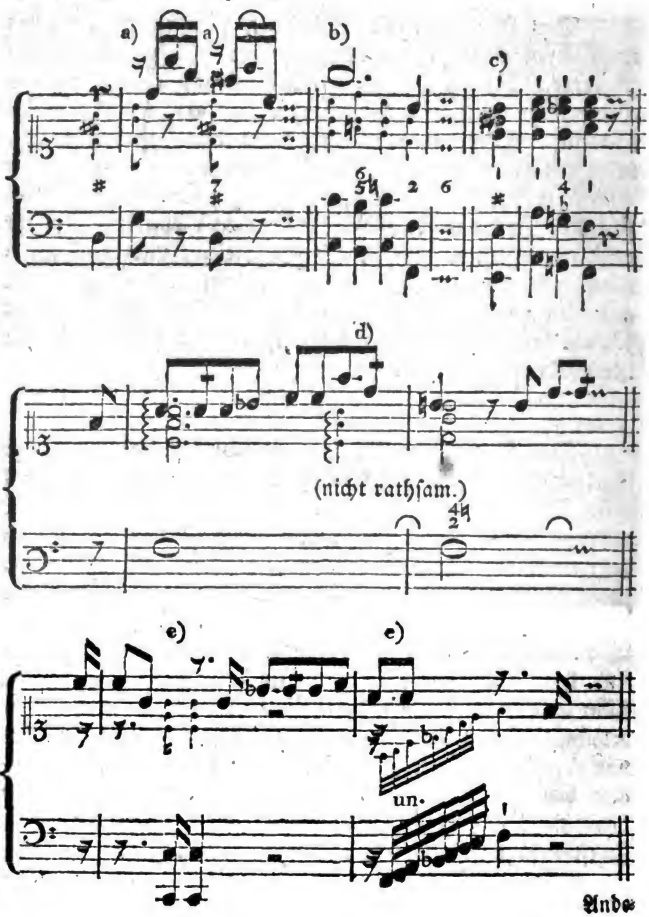
§. 235.

Das Recitativ mit Instrumentalbegleitung, welches man vorzugsweise **Akkompagnement** (obligates oder begleitetes Recitativ) zu nennen pflegt, kommt in der Hauptsache mit dem gemeinen oder unbegleiteten Recitative überein. Denn auch hierbey wird das Zeitmaß u. dgl. nicht genau beobachtet. Nur bey den mit *a tempo* oder *arioso* ꝛc. bezeichneten Stellen, oder wenn ein kurzer Zwischensatz für die begleitenden Instrumente eintritt, versteht es sich, daß man nach dem Takte spielen, und die Begleitung, wie bey andern Tonstücken, dem Ganzen gleichsam anpassen muß. Im übrigen läßt sich das meiste, was §. 228. bis 234. erinnert worden ist, auch auf diese Art von Recitativen anwenden.

§. 236.

Das Brechen der Akkorde ist zwar bey den begleiteten Recitativen ebenfalls erlaubt, und zuweilen — besonders wenn in der dazu gesetzten Instrumentalbegleitung lange auszuhaltende Akkorde vorkommen — sogar nothwendig; jedoch enthalte man sich des Harpeggirens vorzüglich alsdann, wenn der Baß allein vorschlägt, wie unten bey a), oder wenn man die Taktbewegung (das Tempo) anzugeben hat b). Bey mehreren schnell auf einander folgenden Akkorden c), und kurz vor dem Eintritte einer andern Harmonie d), kann durch das Brechen derselben ebenfalls mancherley Unordnung entstehen. Uebrigens muß man — die Stellen von sanftem, traurigem ꝛc. Charakter etwa abgerechnet — auch bey den begleiteten Recitativen, ins besondere aber bey Einschnitten, auf welche sehr lebhaft vorzutragende Zwischensätze folgen e), lieber ein wenig zuvor kommen, als

als zu lange warten. Denn gewöhnlich pflegen die, oft etwas entfernten, Instrumentisten nicht eher einzufallen, bis sie den Generalbaßspieler hören. Und schon daraus entsteht ein Verweilen, welches der abgezielten Wirkung in solchen Fällen nachtheilig ist.

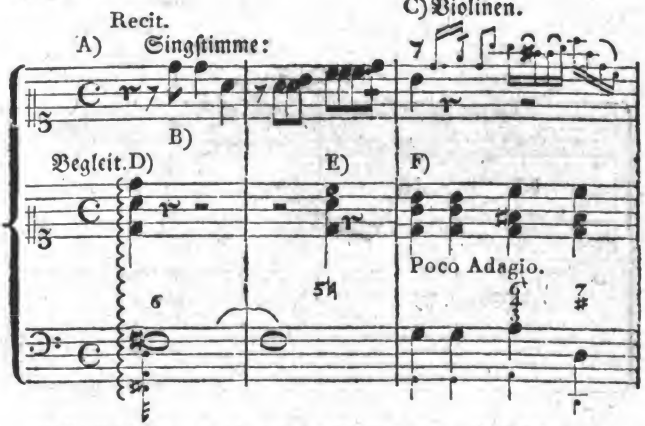


Digitized by Google

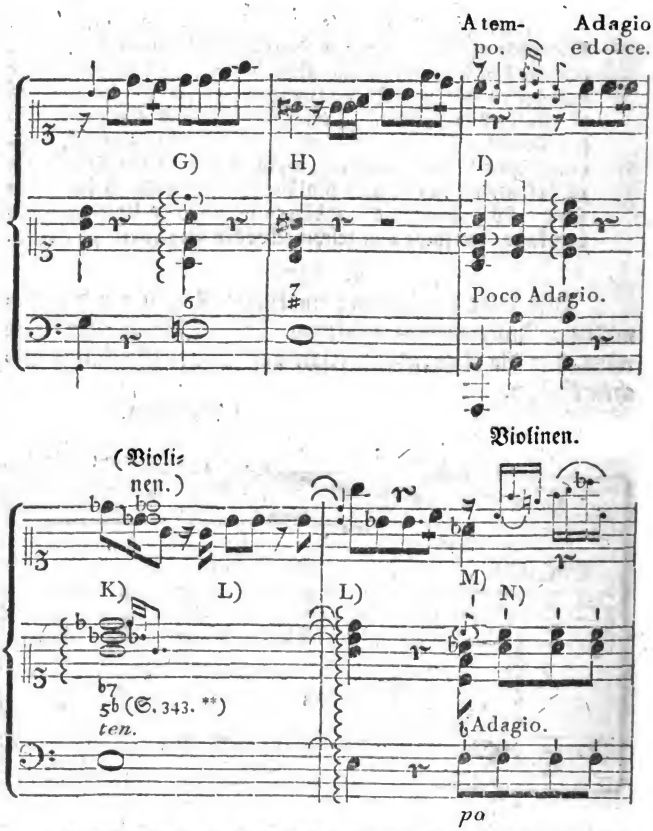
Andere, bey dem begleiteten Recitative anzuwendende, Vortheile gehören mehr für den Anführer eines Orchesters, als für den lernenden Generalbaßspieler. Ich lasse es daher bey diesen wenigen Bemerkungen über die Begleitung des Recitatives bewenden. Verschiedenes, was etwa in gewissen besondern Fällen zu beobachten ist, dürfte ohnedies in einer schriftlichen Anweisung wohl schwerlich der Reihe nach zu bestimmen, und durch hinlängliche Beyspiele zu erläutern seyn. Wer keinen vollständigern mündlichen Unterricht haben kann, der suche von geschmackvollen Begleitern zu lernen.

§. 237.

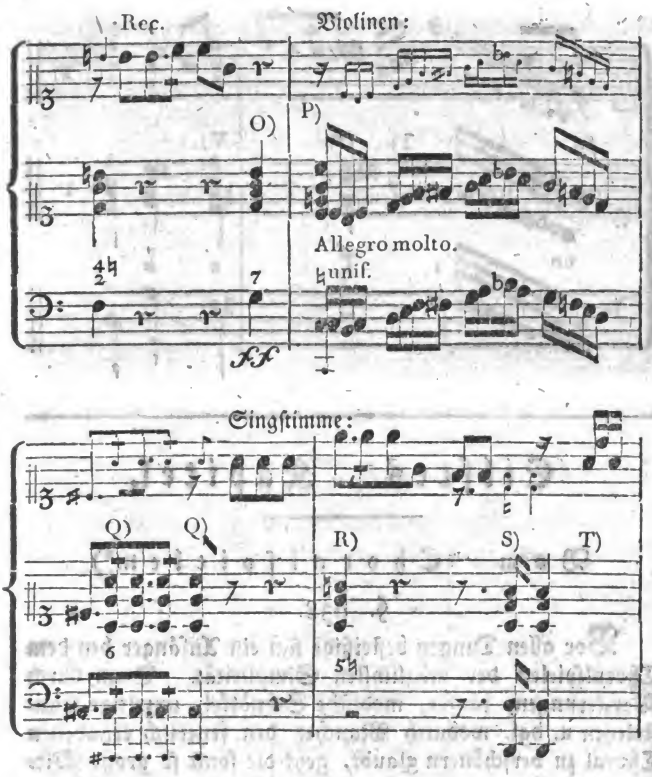
Hier folgt zur Uebung ein kurzes Recitativ mit untermischter Instrumentalbegleitung. Von diesem Beyspiele wird man die Anwendung leicht auf längere Recitative machen können.



A) Beyläufig bemerke ich, daß bey Recitativen gewöhnlich kein eigentlicher Hauptton festgesetzt wird. Man muß daher die Regeln in Ansehung der vorkommenden Intervalle mit Versetzungszeichen (der Anmerkung Seite 17. zu Folge,) hierbey vorzüglich mit gehöriger Beurtheilung anwenden; denn nicht jedes ♯, ♮ oder ♭ bezeichnet ein zufällig erhöhetes ꝛc. Intervall. B) Um zur Anwendung derjenigen Regeln und Bemerkungen, die in diesem Abschnitte enthalten sind, in möglichster Kürze Gelegenheit geben zu können, war ich genöthigt, ein Recitativ ohne Text zu entwerfen. Ueberdies werden bekanntlich, außer in Partituren und Klavierauszügen, nicht selten eben-

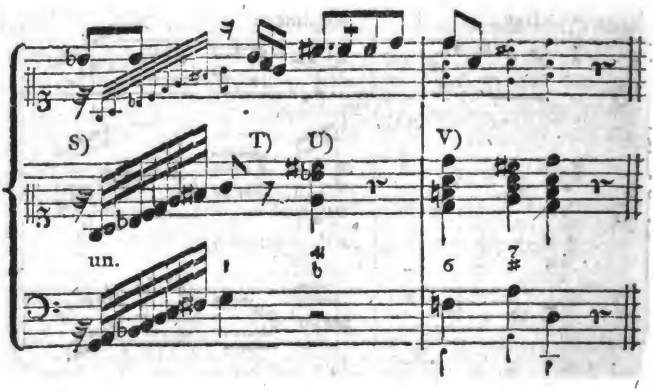


ebenfalls nur die Noten der Singſtimme zum Nachleſen beygefügt. Aus der bey B) zuerſt angezeigten Urſache konnte ich es auch bey dieſem Recitative in Anſehung der Einheit nicht ſo genau nehmen. C) Der bequemern Ueberſicht wegen wählte ich ſo wohl zur Singſtimme, als auch zu den durch kleinere Noten bezeichneten Violinen, den C-Schlüſſel. D) §. 230. desgl. 232. a) b). E) §. 30. F) §. 235. u. 236. a). G) Hier kann das obere (eingeſchloſſene) d wegbleiben, weil dieſes d in der Singſtimme vorher ſchon da war, und überhaupt nicht ſchwer zu treffen iſt. H) §. 229. desgl. 230. I) §. 236. a) b). K) §. 229. und 230. a), desgl. §. 232. (*ten.*) und 236. L) §. 236. M) Seite 336. *), und



und §. 233. c). Wer die vorhergehende verminderte Septime (des) in derſelben Stimme, alſo ohne Verwechſelung ꝛc. auflöſen zu müſſen glaubt, der kann hierbey das c allenfalls in der Oberſtimme nehmen, und dafür das tiefere c weglaſſen, beſonders da das as in der Singſtimme hier leicht zu treffen iſt. N) §. 235. und §. 222. b). O) §. 233. e) P) §. 236. a). Q) §. 231. „Bey feurig ꝛc. vorzutragenden Stellen u. ſ. w.„ R) §. 32. b). Das e in der Singſtimme iſt nicht ſchwer zu treffen, man kann alſo den Quintſextenakkord ohne Bedenken in der vorgeſchriebenen beſten Lage angeben. Wäre aber der Sänger ſo ungeübt, daß er auch dieſes e nicht treffen könnte, ſo müßte man ihm rathen, kein Recitativ, ſondern noch eine Zeit lang die Tonleiter ꝛc. zu ſingen. — S) §. 236. e). T) §. 234. „Daß

aber



Eilftes Kapitel.

Vom Choralſpielen.*)

§. 238.

Vor allen Dingen befleißige ſich ein Anfänger bey dem Choralſpielen der möglichſten Simplicität. Denn durch Verzierungen, Läufer, modiſche Schnörkel, unzeitige Künſteleyen u. dgl. wodurch Mancher den feyerlich erhabenen Choral zu verſchönern glaubt, geht die ſonſt ſo große Wirkung deſſelben ganz, oder doch größtentheils, verlohren. Man hüte ſich daher ſorgfältig, ſeinen Fingern da, wo es auf Kraft, Würde und religiöſe Erbauung ankommt, freyen Lauf zu laſſen. — Nächſtdem hat auch der Anfänger bey dem

aber der Begleiter ꝛc. U) §. 230. und 32. b) V) 230. Anm. f), und §. 236. c).

*) Ausführlicher habe ich mich über dieſen ſo wichtigen Gegenſtand in der dazu beſtimmten Schrift erklärt, die unter dem Titel: Von den wichtigſten Pflichten eines Organiſten ꝛc. im Drucke erſchienen iſt.

Digitized by Google

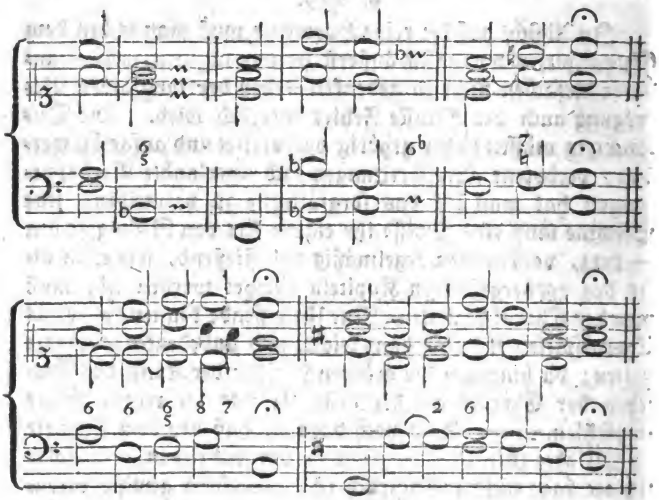
dem Choralspielen alles Absetzen (Abstoßen) auf das sorgfältigste zu vermeiden; vielmehr müssen die unmittelbar auf einander folgenden Akkorde so zusammenhängend vorgetragen werden, daß nicht die mindeste Lücke dazwischen entsteht. Denn bey keinem Tonstücke kann wohl im Ganzen genommen das Aushalten der Töne, oder in gewisser Rücksicht die gebundene Spielart, zweckmäßiger seyn, als bey dem Chorale.

§. 239.

In Absicht auf die reine Harmonie muß man es bey dem Choralspielen vorzüglich äußerst strenge nehmen, weil — anderer Ursachen nicht zu gedenken — bey der langsamen Bewegung auch der kleinste Fehler merklich wird. Die Dissonanzen müssen daher gehörig vorbereitet und aufgelöst werden; verbotene Fortschreitungen und unerlaubte Verdoppelungen hat man auf das sorgfältigste zu vermeiden; jede Stimme muß eine gewisse ihr eigene Art von Gesang haben — kurz, vollkommen regelmäßig und fließend, wie es in allen den vorhergehenden Kapiteln gelehrt worden ist, muß man den Choral begleiten. Nur Unwissende können daher das Choralspielen für eine ganz leichte und unbedeutende Sache halten; da hingegen die größten Meister der Kunst das Aussetzen der Choräle als die beste Uebung im reinen Satze empfehlen. — — Auch noch daraus, daß bey dem Chorale die Melodie (der *cantus firmus*) vorgeschrieben, und folglich die Lage nicht willkührlich ist, erwachsen gewisse besondere Schwierigkeiten für den Generalbaßspieler. Es wird nämlich nicht selten, der erforderlichen Vorbereitung wegen, oder zur Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen, die getheilte Begleitung nothwendig, wie in den nachstehenden Beyspielen. Außerdem ist sie auch noch aus andern Gründen anzurathen, vorzüglich aber alsdann, wenn man viele hohe (vier- und zweyfüssige) Orgelregister gezogen hat, oder wenn bey ungetheilter Begleitung zwischen dem Basse und Tenore eine allzu große Lücke entstände. (§. 78.

und

und §. 223). Scheint aber im letztern Beyspiele der Tenor dem Basse gar zu nahe zu kommen, so bedenke man, daß auf einer Orgel der Baß gewöhnlich noch durch das tiefere Pedal verstärkt wird. Ueberdies wäre auch die hier vorgeschriebene, etwas tiefe, Begleitung schon deswegen zu entschuldigen, weil bey dem angenommenen Basse schlechterdings keine andere vollständige, und von groben Fehlern freye, Fortschreitung der Stimmen möglich ist.



§. 240.

Der Anfänger hat zwar genug gethan, wenn er den Choral nur vierstimmig spielt. Indeß kann allerdings eine mehrstimmige Begleitung bey Liedern von frohem Inhalte, z. E. bey Lob- und Dankliedern, oder bey Gesängen von der Allmacht und Größe des Schöpfers ꝛc. sehr gute Wirkung hervorbringen. Ist die Gemeinde stark, so spielt man ebenfalls vollstimmiger, als bey einer schwachen Versamm-

sammlung u. s. w. Daß übrigens der bloß begleitende Choralspieler immer auf die Gemeinde hören muß, und weder voraus, noch hinter her kommen darf, dies kann ich wohl als bekannt voraussetzen.

§. 241.

Den Gebrauch vieler Dissonanzen, desgleichen sehr ungewöhnliche Harmonien, plötzliche Ausweichungen in entfernte Töne (vorzüglich bey dem Ende einer Zeile) u. dgl. vermeide der Anfänger auf das sorgfältigste. Denn, außer daß er dabey nur allzu leicht gegen die Regeln des reinen Satzes ꝛc. fehlen kann, wird auch dadurch die Gemeinde mehr gestört, als im Tone erhalten. Nur in sehr wenigen Fällen dürften mehrere Dissonanzen, unerwartete Wendungen ꝛc. zur Verstärkung des Ausdruckes beytragen, und folglich zweckmäßig seyn. Allein dies richtig zu beurtheilen, und ohne abgeschmackte Wort- und Sachmalereyen den jedesmal herrschenden Charakter darzustellen, ist nicht die Sache des Anfängers, sondern des bereits vollendeten Meisters.

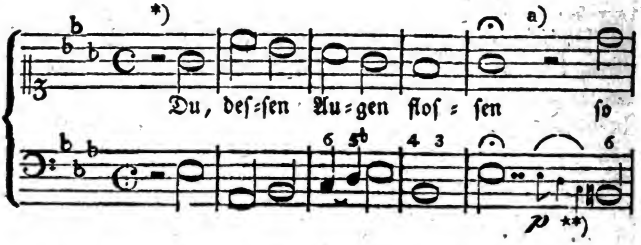
---

§. 242.

(Von den Zwischenspielen.)

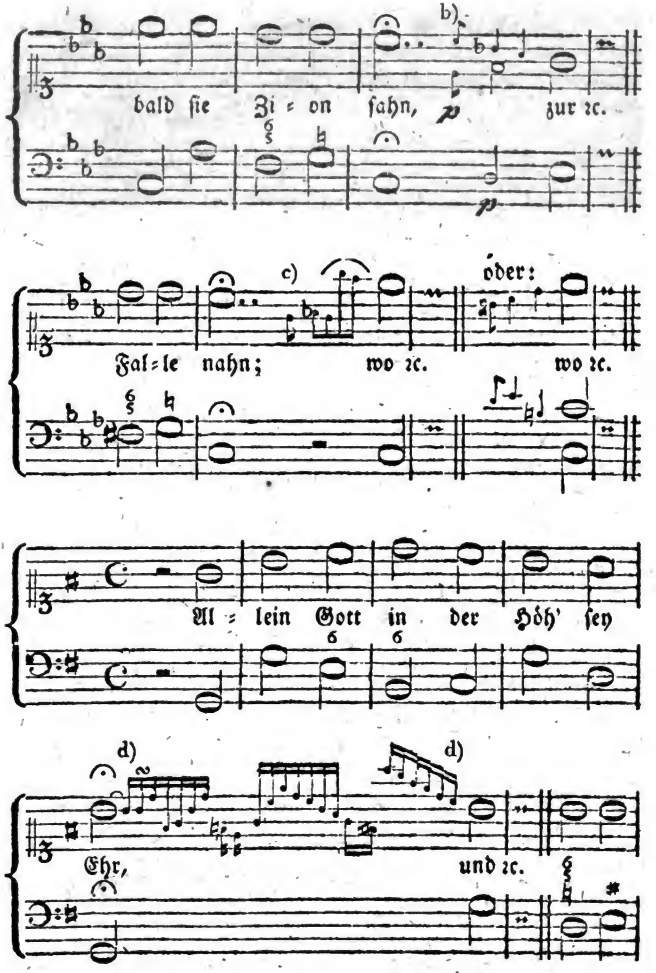
Zwischen jeder Zeile des Textes wird, wie bekannt, ein wenig inne gehalten. Während dieses Verweilens bringt der Begleiter, aus eigener Erfindung, ein so genanntes Zwischenspiel, oder nur eine Einleitung in den folgenden Ton der Melodie an. Mit diesen Zwischenspielen ꝛc. wird aber hin und wieder großer, unverantwortlicher Mißbrauch getrieben. Denn viele, sogar nicht mehr angehende, Organisten wähnen, indem die Gemeinde schweige, müsse der Spieler seine ganze Fertigkeit hören lassen, und Amts halber ein buntes Gewühl von Tönen erregen, toben, rasen ꝛc. oder doch alle zu ersinnende Künsteleyen anbringen, die ungewöhnlichsten Harmonien wählen, in möglichst geschwin-

der Bewegung häufig chromatische Fortschreitungen einmischen u. s. w. Dies verhält sich aber freylich ganz anders. Der Choralspieler soll nämlich hierbey keinesweges, wenigstens nicht ohne viele Einschränkung, die Geläufigkeit seiner Finger (oder Füße) zeigen, sondern lediglich in den folgenden Ton einleiten a) b) c), und — wo es ohne unschickliche und störende Malerey geschehen kann — zugleich den Inhalt der Worte ausdrucken, oder doch ernsthafte, dem Orte und Gegenstande würdige, Zwischenspiele anbringen. In dieser Rücksicht sind, besonders bey Gesängen von sanften, traurigen ꝛc. Empfindungen, nur wenige einzelne Töne a) c) oder Akkorde b) hinreichend und zweckmäßig. Indeß können bey Liedern oder bey Strophen von frohem Inhalte allerdings mehr oder weniger muntere Zwischenspiele, Läufer, Passagen u. dgl. angebracht werden d) e). Nur darf man während derselben nicht den vorhergehenden Ton im Pedale aushalten, wie Einige diese üble Gewohnheit haben, und dadurch unleidliche Mißharmonien hervorbringen. Aber auch selbst alsdann, wenn übrigens die Harmonie dabey rein ist, thut zu hohen Passagen ein im Pedale ausgehaltener einzelner tiefer Ton größtentheils eine sehr schlechte Wirkung.

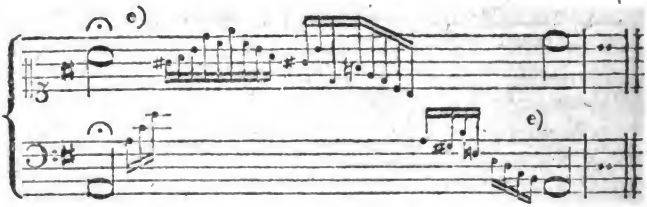


*) Nach Grauns vortrefflicher Behandlung. Nur würde ich für die Orgel zu diesem, in der Phrygischen Tonart gesetzten, Chorale einen tiefern Ton wählen.

**) Obgleich hier und unten bey e) gegen die Einleitung in den Ton des Basses wenig einzuwenden seyn möchte, so würde ich doch, im Gan-



Ganzen genommen, der Gemeinde wegen lieber in den Ton der Melodie einzuleiten rathen, wie bey b) c) und d).



Anm. Wenn ich oben den Gebrauch des Pedales bey Zwischenspielen widerrieth, so galt dies bloß dem Anfänger. Der geübtere Orgelspieler weiß freylich das Pedal auch bey Zwischenspielen vortheilhaft zu gebrauchen, und dadurch, zu seiner Zeit, eine große Wirkung hervor zu bringen. Wer würde aber alsdann etwas dagegen einwenden!

In Ansehung des auszudruckenden Inhaltes, des zweckmäßigen Registerziehens, der erforderlichen Behandlung derjenigen Choräle, welche in einer Tonart der Alten gesetzt sind u. dgl. m. muß ich den Lehrbegierigen auf die, Seite 350. erwähnte Schrift verweisen. Auch habe ich darin die nöthigsten Erfordernisse eines guten Vorspieles, (Präludiums) und was etwa der Orgelspieler noch außerdem wissen und beobachten muß, der Reihe nach zu bestimmen gesucht.

Zu den Zwischenspielen ins besondere hat Vierling, in der ersten Sammlung leichter Orgelstücke, eine ausführlichere Anleitung gegeben, die der Anfänger gewiß nicht ohne Nutzen lesen wird. Auch in dem Nachtrage zum allgemeinen Choral-Melodienbuche ꝛc. von Hiller befindet sich unter andern S. 17. bis 24. über die Zwischenspiele eine zwar kürzere, aber dessen ungeachtet sehr lehrreiche Abhandlung.

Zwölftes Kapitel.

Von der Begleitung unbezifferter Bässe.

§. 243.

Selbst der geübteste und gründlichste Komponist kann, bey unsern jetzigen Tonstücken, zu einer unbezifferten Baßstimme

ſtimme die Harmonie nicht in jedem Falle errathen; wenn anders nicht auch die übrigen Stimmen, oder wenigſtens einige derſelben, über dem Baſſe ſtehen, wie in Partituren, Klavierauszügen u. dgl. Ich würde daher von der Begleitung unbezifferter Bäſſe ganz ſchweigen, wenn ich nicht beſorgte, man werde ſodann dieſe Anweiſung zum Generalbaßſpielen für allzu mangelhaft halten, da unter andern auch Löhlein in ſeiner Clavierſchule ein Kapitel „von den „Kunſtgriffen, einen unbezifferten Baß zu accom„pagniren" geſchrieben, und noch außerdem in einem beſondern Bande vom Jahr 1781. eine ſo genannte „voll„ſtändige Anweiſung zur Begleitung der unbezifferten Bäſſe ꝛc" herausgegeben hat*). Einige andere, zum

*) Sollte auch Löhleins Clavierſchule noch fernerhin ihr Publikum finden, ſo bleibt ſie dennoch ein, in aller Abſicht, elendes Lehrbuch. Dies kann und muß man billig, allen Lernenden zur Warnung, laut ſagen. Einige Beweiſe, (denen ich ungleich mehrere beyfügen könnte,) werden mein, diesmal hart ſcheinendes, Urtheil bey jedem Unbefangenen hinlänglich rechtfertigen. Der Verfaſſer ſchreibt z. B. Seite 109. der erſten Ausgabe: „Die Septime reſolviret einen „Grad herunter" ꝛc. und dennoch läßt er dieſe Diſſonanz, ſogar in dem Beyſpiele, auf welches er verweiſet, keinesweges herunter, ſondern eine Stufe hinauf gehen — Ein Druckfehler iſt dies wohl ſchwerlich; denn dieſelbe fehlerhafte Fortſchreitung der Septime findet ſich außerdem auch noch häufig in der vierten verbeſſerten Auflage, nämlich Seite 111. Takt 7—8; desgl. S. 113. T. 3—4; ferner S. 118. T. 4—5; nicht weniger S. 124. T. 1; eben ſo S. 128. T. 7—8; wie auch S. 129. T. 1. 2. und 3; ferner S. 146. T. 7; ferner S. 150. T. 7—8; ferner S. 152. T. 3—4; ferner S. 153. T. 8—9. u. a. m. Man kann hiervon ungefähr auf die Behandlung der übrigen, und ſeltener vorkommenden, Akkorde (beſonders in den vorhergehenden Auflagen) ſchließen.— Faſt in allen Zeilen der beygefügten Uebungsexempel vermißt man den reinen Satz. Selbſt von den erſten Schulfehlern, ich meine von offenbaren Oktaven und Quinten, iſt dieſe Clavierſchule nicht frey. Auffallende Beweiſe davon findet man in der vierten verbeſſerten Auflage, Seite 121. Takt 1. 8. f.; S. 126. T. 5—6; S. 129. T. 1 und 3; S. 139. T. 4; vorzüglich aber S. 149. T. 1 und 2; S. 150. T. 9—10; S. 151. T. 1—2; S. 178. u. a. m. Kurz, das ganze Buch wimmelt von Fehlern, und der Unterricht iſt noch überdies äußerſt unvollſtändig.

Der Wahrheit gemäß muß ich noch hinzufügen, daß Wirthauer 1791. die fünfte Auflage dieſer Clavierſchule nicht nur umgearbeitet und vermehrt, ſondern auch in verſchiedener Hinſicht wirklich verbeſſert hat. Die äußere Einrichtung mußte jedoch der neue Bearbeiter, ſeiner eigenen Verſicherung nach, deswegen beybehalten, weil es Löhleins Clavierſchule ſeyn und bleiben ſollte. —

Digitized by Google

Theil neuere Schriftsteller ermangelten gleichfalls nicht, ihren Lehrbüchern ein Kapitel von der Begleitung unbezifferter Bässe einzuverleiben. — Theils also gewissermaßen dazu genöthigt, theils und vorzüglich aber deswegen, weil sich wenigstens im Allgemeinen über die Begleitung unbezifferter Bässe doch manches bestimmen läßt, will ich diesen Gegenstand ebenfalls nur mit wenigen Worten berühren.

§. 244.

Eine sehr nützliche Vorbereitung zum Begleiten unbezifferter Bässe ist es meines Erachtens, wenn man den Lernenden eine Zeit lang, zu mehr oder weniger darüber stehenden Stimmen, den Baß nur beziffern, nicht eben sogleich spielen und begleiten läßt. Allmählich lernt er dadurch die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie und die gewöhnlichste Folge der Akkorde mit Einem Blicke übersehen; diejenigen Fälle, wo die Bezifferung vorzüglich sehr verschieden seyn kann, und wo man also mit besonderer Vorsicht begleiten muß, werden ihm zugleich bey dieser Uebung näher bekannt; er gewöhnt sich, die Harmonie nicht einzig aus der Baßstimme errathen zu wollen, sondern auf die dazu gesetzten Stimmen auch in dieser Hinsicht aufmerksam zu werden, und was etwa der Vortheile mehr sind. Nach einiger erlangten Fertigkeit in der erwähnten Bezifferung läßt man ihn zwar den Generalbaß ohne Ziffern spielen, jedoch anfangs noch immer mit einigen darüber stehenden Stimmen. Hierzu sind allerley von guten Komponisten gesetzte Tonstücke, besonders aber Recitative, Solos u. dgl. brauchbar.

§. 245.

Bey dem Generalbaßspielen aus einer unbezifferten Stimme muß man vor allen Dingen darauf Acht haben, in welchem Dur- oder Molltone jedesmal modulirt wird; weil man außerdem nicht wissen könnte, auf der wievielsten Stufe der Tonleiter die vorgeschriebene Baßnote steht,

und

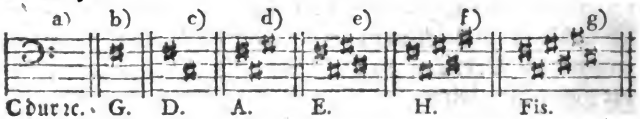
und welcher Akkord etwa am wahrſcheinlichſten dazu gehört. Da die nöthigſten Winke in Hinſicht auf die gewöhnlichern Ausweichungen bereits §. 19. enthalten ſind, ſo beziehe ich mich deshalb darauf, und erwähne hier nur noch einige, dort abſichtlich übergangene, ſeltnere Fälle, und verſchiedene Ausnahmen von einer oder der andern Regel. Sie alle der Reihe nach anzuzeigen, verſtattet der Raum nicht; geſetzt auch, es wäre möglich, bey der jetzt ſo mannigfaltigen, und zum Theil vielleicht zu weit ausſchweifenden Modulation, jeden einzelnen Fall zu erwähnen.

§. 246

Von zwey oder mehreren zugleich vorkommenden, durch ein ♯ zufällig erhöheten, Tönen iſt derjenige, welcher bey der Vorzeichnung nach der bekannten Ordnung durch Quinten in aufſteigender Linie (C—G—D u. ſ. w.) jedesmal neu oder zuletzt hinzu kommt, der eigentliche Leitton, oder die große Septime von demjenigen Tone, in welchen ausgewichen wird. C dur hat nämlich, wie bekannt, gar nichts vorgezeichnet, G dur aber nur fis, D dur fis und cis, A dur fis, cis und gis ꝛc. wie bey a) bis g); mithin iſt in ſo fern fis als der erſte b), cis als der zweyte c), gis als der dritte d) ꝛc. zufällig erhöhet gewordene Ton zu betrachten. Kämen ſonach bey einem wirklichen Akkorde— denn bloß durchgehende Töne, unechte und ſo genannte vermiſchte Akkorde bewirken nach §. 19. 133. und 218. keine förmliche Ausweichung — die beyden zufällig erhöheten Töne fis und dis zugleich vor, wie bey h): ſo wäre das, der angezeigten Ordnung nach, ſpäter hinzu gekommene dis der eigentliche Leitton, und bezeichnete die nunmehrige neue Tonica E. Eben ſo leitet in dem Beyſpiele i) das his, als der letztere von den vier zugleich vorkommenden zufällig erhöheten Tönen, nach Umſtänden in Cis dur oder moll, (§. 19.) das fisfis bey k) aber in Gis. Denn daß die doppelten Verſetzungszeichen ſpäter hinzu kommen, als die

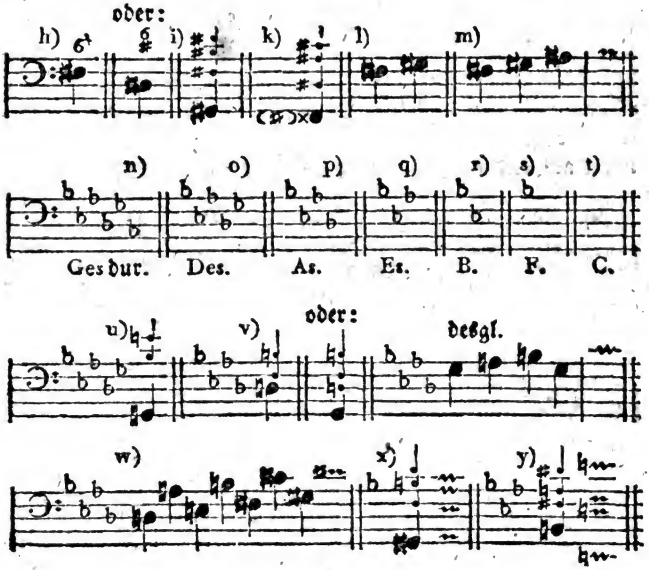
einfachen, brauche ich wohl kaum zu erinnern. Auch bey mehreren nach einander folgenden zufällig erhöheten Tönen gilt die nämliche Regel. In dem Beyspiele l) bezeichnet demnach das gis die Tonart A, und unter m) das ais die Tonica H.

Bey den durch ein ♯ erhöheten Tönen ist die Ordnung so, wie ich sie unter n) bis t) angegeben habe. Wenn man nämlich nach Quinten in aufsteigender Linie fortfährt, und (um nicht immer mehrere Kreuze unter die Vorzeichnung aufnehmen zu müssen) das bey g) durch sechs Kreuze bezeichnete Fis dur, vermittelst eben so vieler Bee, in Ges dur verwandelt, wie bey n): so kommt bey dem Erhöhen oder Widerrufen durch ein ♮ die Reihe zuerst an das ces in dem Beyspiele n), hernach an das ges unter o) u. s. w. Da nun in diesem Falle das b vor h zuletzt widerrufen wird, oder da hierbey das durch ein ♯ erhöhete h der letzte s), das c der vorletzte r) ꝛc. zufällig werdende Ton ist: so leitet folglich in dem Beyspiele u) das durch ein ♯ erhöhete e), als der Letzte von den beyden zufälligen Tönen, in F, das h bey v) aber aus gleichem Grunde in die Tonica C.— Kommen solche Töne zugleich vor, die zum Theil durch ein ♯, zum Theil aber durch ein ♮ erhöhet werden: so sind, der bey w) bemerkten Ordnung zu Folge, die durch ein ♯ erhöheten Töne als die zuletzt hinzu gekommenen zu betrachten. In dem Beyspiele x) leitet daher das gis in A moll; bey y) hingegen wird durch das dis eine Ausweichung in E bewirkt.*)



*) Da diese leicht zu behaltenden Merkmale der Ausweichung, meines Wissens, noch von keinem Schriftsteller bekannt gemacht worden sind: so darf ich dabey wohl um so viel mehr auf Nachsicht rechnen, wenn sich etwa Einwendungen dagegen auffinden lassen sollten. Was in der ersten Auflage S. 282. über diesen Gegenstand steht, das finde ich jetzt — so wie manches andere darin — sehr unbefriedigend, obgleich gerade dagegen der Recensent Bsw. nichts erinnert hat.

Digitized by Google

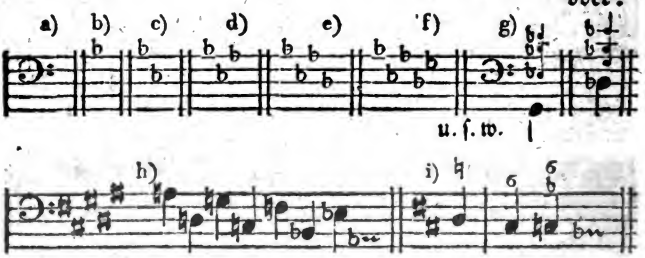


§. 247.

Was im vorhergehenden Paragraphen von den zufällig erhöheten Tönen in Abſicht auf die Merkmale der Ausweichung geſagt wurde, das gilt, unter veränderten Umſtänden, auch von mehreren zugleich oder nach einander vorkommenden Tönen, die durch ein b zufällig erniedrigt werden. Folglich bezeichnet derjenige durch ein b erniedrigte Ton, welcher bey der Vorzeichnung nach Quinten in abſteigender Linie (C — F — B ꝛc.) bey a) bis f) jedesmal neu oder zuletzt hinzu kommt, ebenfalls den eigentlichen Leitton, d. h. in dieſem Falle die reine Quarte von demjenigen Tone, worein ausgewichen wird. (§. 19.) In dem Beyſpiele g) iſt alſo das des, als der zuletzt erniedrigt gewordene Ton, die Quarte von der nunmehrigen Tonica As. Bey ſolchen

frem-

fremden Tönen, die zum Theil durch ein b, zum Theil aber durch ein ♮ erniedriget werden, sind — nach der bey h) angegebenen Ordnung — die durch ein b erniedrigten als die spätern zu betrachten. Sonach leitet in dem Beyspiele i) das es in die Tonica B u. s. w. Schon von diesen wenigen Beyspielen wird nunmehr hoffentlich Jeder die Anwendung auf andere Fälle von dieser Art machen können.

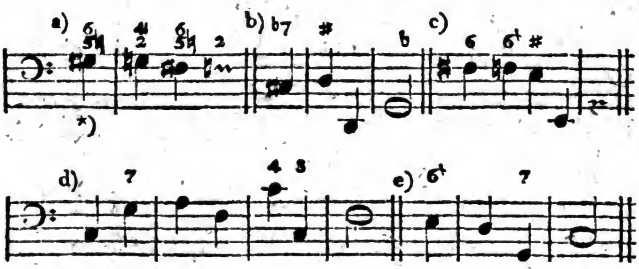


§. 248.

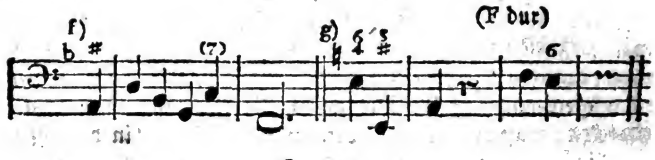
Daß nach §. 19. bey 10) und 11) alsdann, wenn ein zufällig erhöheter und auch zugleich ein zufällig erniedrigter Ton vorkommt, der erstere (erhöhete) der eigentliche Leitton ist, wie in dem nachstehenden Beyspiele a) — worin sogar mit jedem Akkorde in einen andern Ton ausgewichen wird — dies hat zwar im Ganzen genommen allerdings seine Richtigkeit; allein dessen ungeachtet giebt es verschiedene Ausnahmen hiervon. Folgte z. B. nach dem verminderten Septimenakkorde bey b) nicht der weiche, sondern der harte Dreyklang von D, so bezeichnete das fis die Tonica G; mithin würde in diesem Falle vermittelst des zufälligen Tones cis nicht förmlich in D moll ausgewichen, oder die Modulation wäre doch hierbey — wie man in der Kunstsprache zu sagen pflegt — nicht anhaltend, sondern nur vorübergehend. (Vergl. mit §. 139. ee), und mit §. 141. i.) So auch in dem Beyspiele c), wo das dis gleichsam nur aus der Tonleiter von E erborgt ist. Ich beziehe mich

des

deshalb auf die S. 207. befindliche Bemerkung über die vermiſchten Dreyklänge. — Schon hieraus ſieht man, daß bey den §. 19. 246. und 247. erwähnten Merkmalen der Ausweichung einzelne Ausnahmen ſtatt finden; nicht zu gedenken, daß die fremden Töne zum Theil bloß in den Mittelſtimmen vorkommen, und folglich in einer unbezifferten Baßſtimme ohnehin nicht zum Merkmale dienen können. Ueberdies wird auch der Leitton zuweilen ganz verſchwiegen, oder gar nicht angebracht, obgleich ein wirklicher Uebergang in einen andern Ton geſchieht. So kommt unter andern in dem Beyſpiele d), der förmlichen Ausweichung aus C in F dur ungeachtet, das ſonſt dazu erforderliche b in keiner Stimme vor. Eben ſo wird auch die charakteriſtiſche Note der weichen Tonart, z. B. in D moll das cis u. ſ. w. oft wenigſtens ohne ein äußeres Merkmal, folglich gewiſſermaßen ſtillſchweigend widerrufen, wie bey e) und f). In dem Beyſpiele e) wendet ſich nämlich die Modulation aus D moll in C dur, bey f) hingegen ebenfalls aus D moll in F dur. Außerdem tritt auch zuweilen, ohne einen förmlichen Uebergang, ſogleich eine andere Tonart ein, wie in dem Beyſpiele g). Wer demnach nicht ſelbſt fühlt, ob eine Tonart nur gleichſam im Vorbeygehen berührt, oder ob wirklich darin modulirt wird, der darf ſich, meines Erachtens, noch nicht an unbezifferte Bäſſe wagen.

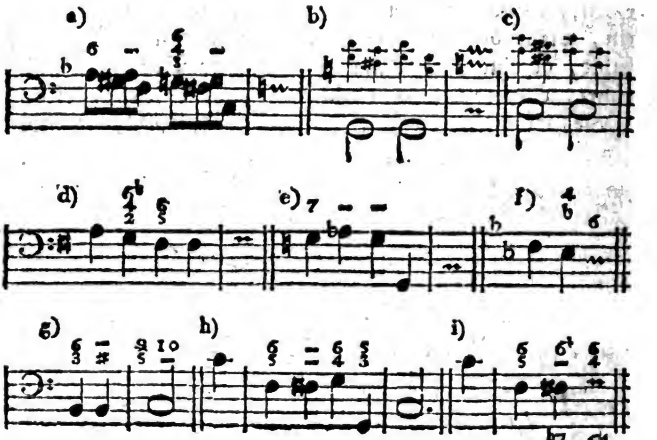


*) Bey dieſem gis iſt nämlich die Modulation in A, bey der unmittelbar darauf folgenden Baßnote g aber in D, bey dem fis in G u. ſ. w. Uebrigens vergl. mit §. 145. i) und mit §. 151. d).



§. 249.

So wie der Leitton zuweilen ganz verschwiegen wird, eben so kommt auch sehr häufig ein zufälliger Ton entweder nur im Durchgange a), oder in einem unechten Akkorde b) c), auch wohl außerdem bloß beyläufig vor, wie bey d) bis i). In allen diesen Beyspielen wird also gar keine, oder doch keine bleibende, Ausweichung bewirkt, obgleich unter c) und i) sogar zwey fremde (nicht zu der jedesmal dabey angenommenen Tonleiter gehörige) Töne vorkommen. Auch in dieser Hinsicht muß daher die Folge oder das Ohr entscheiden. Denn wer könnte — besonders bey der jetzt gewöhnlichen Art zu moduliren — jeden möglichen Fall anzeigen, und durch Regeln bestimmen.



§. 250.

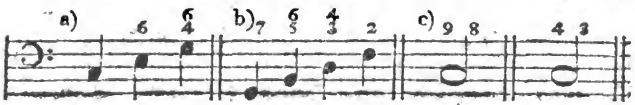
§. 250.

Bey den meiſten und wichtigſten Akkorden iſt zwar unter andern auch zugleich ihr Sitz beſtimmt worden; weil dies aber natürlicher Weiſe an ſehr verſchiedenen Orten geſchehen mußte, ſo dürfte es wohl nicht undienlich ſeyn, zur bequemern Ueberſicht hier nochmals bloß ſummariſch anzuzeigen, auf welcher Stufe der Tonleiter wenigſtens die üblichern Akkorde am häufigſten vorkommen.

Der **harmoniſche Dreyklang** hat ſeinen eigentlichen Sitz auf der Tonica ſelbſt. (§. 99. Anm.) Hieraus folgt, daß der Sextenakkord am gewöhnlichſten auf der Mediante, oder auf der dritten Stufe, der Quartſextenakkord aber vorzüglich auf der Dominante vorzukommen pflegt, wie unten bey a).

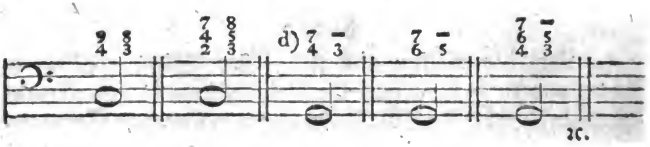
Der **Septimenakkord** hat ſeinen Hauptſitz auf der Dominante. Foglich kommt der Quintſextenakkord am gewöhnlichſten auf der ſiebenten Stufe oder auf dem Semitonio modi, der Terzquartenakkord auf der zweyten, der Sekundenakkord aber auf der vierten Stufe vor b).

Die **Akkorde, welche durch Aufhaltungen und Vorausnahmen entſtehen**, werden am häufigſten da angebracht, wo der jedesmal dadurch aufgehaltene oder vorausgenommene Akkord ſeinen eigentlichen Sitz hat. Alle diejenigen Akkorde, durch welche der **Dreyklang** aufgehalten wird, (wie der Nonen- oder Quartquinten-Quartnonenakkord ꝛc.) kommen alſo am gewöhnlichſten auf der Tonica ſelbſt vor c); da hingegen diejenigen Akkorde, durch welche man den Septimenakkord aufzuhalten pflegt, (z. B. der Quartſeptimen- oder Sextſeptimen- und Quartſextſeptimenakkord ꝛc.) ihren eigentlichen Sitz auf der Dominante haben d) u. ſ. w.



ꝛc.

Digitized by Google



§. 251.

Fände nun, dem vorhergehenden Paragraphen zu Folge, z. B. auf der vierten Stufe ausschließend nur der Sekundenakkord statt: so setzte die Begleitung eines unbezifferten Basses in der That nur wenig Kenntniß und eine kurze Uebung voraus. Allein dies ist keinesweges der Fall. Denn auf jeder Stufe der Tonleiter sind mehrere, und zum Theil sehr von einander verschiedene, Akkorde anwendbar. Damit man sich aber von der mannigfaltigen Bezifferung, welche auf dieser oder jener Stufe möglich ist, wenigstens einigermaßen einen Begriff machen könne: so bemerke ich hier und in dem folgenden Paragraphen, die auf jeder Stufe gewöhnlichste Bezifferung nur im Allgemeinen. Man erinnere sich aber, daß die bezeichneten Akkorde auch noch durch stellvertretende Intervalle aufgehalten werden können.

Auf der ersten Stufe kommt am öftersten vor: der Dreyklang, bey liegendem Basse auch $\frac{6}{4}$.

— zweyten —: 6, $\frac{6}{3}$, auch $\frac{7}{3}$*), $\frac{5}{3}$, und in der weichen Tonart noch überdies der verminderte Dreyklang.

— dritten —: 6, selten $\frac{5}{3}$.

— vierten —: $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, 6.

— fünften —: $\frac{5}{3}$, 7, $\frac{6}{4}$.

— sechsten —: $\frac{5}{3}$, 6, $\frac{7}{3}$.*)

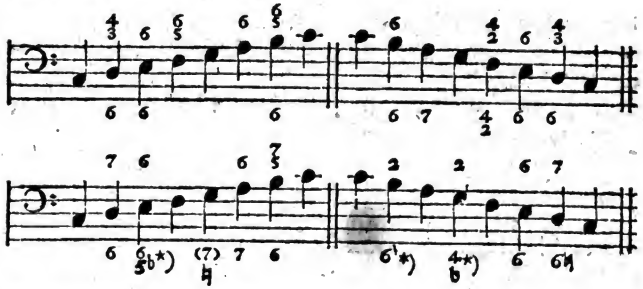
— siebenten —: $\frac{6}{5}$, 6, 7 und in der weichen Tonart der verminderte Septimenakkord.

§. 252.

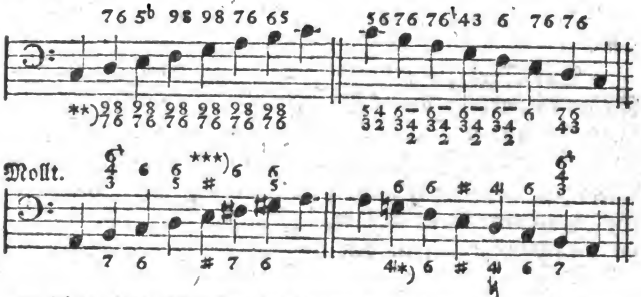
*) Nämlich bey stufenweiser Fortschreitung des Basses gewöhnlich die stillstehende Septime.

§. 252.

Von den vielen möglichen Bezifferungen der Tonleiter im Auf- und Abſteigen — denn beydes ſetzt auf einigen Stufen eine verſchiedene Bezifferung voraus — will ich hier über und unter den Noten nur die gebräuchlichſten Akkorde bemerken. Jedoch pflegt der Baß in langſamer Bewegung ꝛc. nicht leicht eine ganze Oktave hindurch ſo ſtufenweiſe auf- oder abzuſteigen.



(mit untermiſchten Vorhalten:)



*) Dieſer, in verſchiedenen Lehrbüchern vorgeſchriebene, Akkord gehört, genau genommen, nicht hierher, weil vermittelſt des fremden (zufälligen) Intervalles in einen andern Ton ausgewichen wird.

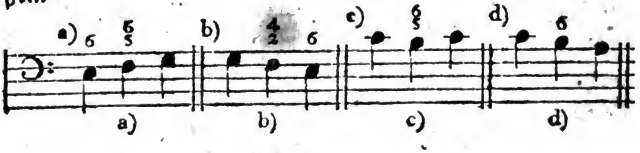
**) Eine ſolche, von C. P. E. Bach bezeichnete, Folge eines und eben deſſelben Akkordes dürfte wohl nur äuſſerſt ſelten, oder gar nicht vorkommen. In allen den obigen Beyſpielen iſt aber auch die Rede bloß davon, was etwa auf jeder Stufe angebracht werden kann.

***) Auch in der weichen Tonart muß zu dem Dreyklange und Septimen-

akkorde

§. 253.

Da im Auf- und Absteigen nicht auf jeder Stufe ein und eben derselbe Akkord brauchbar ist, (§. 252.) so hat der Generalbaßspieler auf diesen Umstand sorgfältig Rücksicht zu nehmen. Zu der zweyten Note unten bey a), nämlich auf der vierten Stufe, kann z. B. im Aufsteigen *) der Quintsextenakkord gegriffen werden, welcher über derselben Note im Absteigen bey b) nicht statt findet, weil die Quinte nicht gehörig aufgelöst werden könnte. Dagegen würde der bey b) angedeutete Sekundenakkord über dem aufsteigenden f des Basses in dem Beyspiele a) sehr am unrechten Orte stehen. Dieselbe Bemerkung gilt, unter veränderten Umständen, auch von der zweyten Note bey c) und d). Man kann hiervon auf mehrere Fälle von dieser Art schließen.



§. 254.

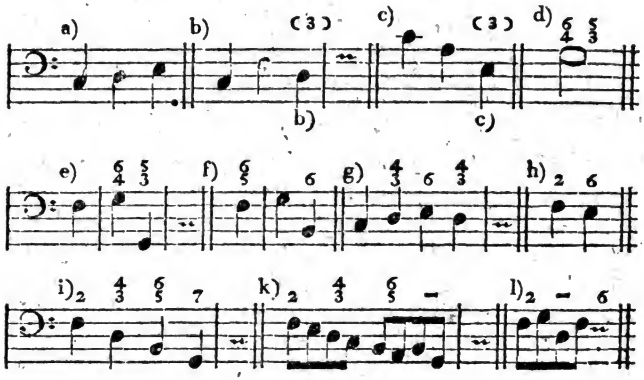
Das Springen oder nur stufenweise Fortschreiten des Basses verändert, in Absicht auf die zu wählende Harmonie, ebenfalls mancherley. So steht z. E. bey stufenweiser Fortschreitung des Basses auf der zweyten und dritten Stufe nur äußerst selten der Dreyklang a), der jedoch bey springendem Basse auf den genannten Stufen ziemlich oft vorkommt, wie in den Beyspielen b) und c). Der Quart-

akkorde auf der Dominante jedesmal die große Terz (das Semitonium modi) gegriffen werden, obgleich diese Terz, z. B. in A moll das gis, nicht mit unter der Vorzeichnung enthalten ist. In Ansehung der Abweichung bey dem Auf- und Absteigen der weichen Tonleiter beziehe ich mich auf S. 149.

*) Das heißt, wenn hernach der Baß eine Stufe aufwärts fortschreitet, wie in demselben Beyspiele a), es mag übrigens eine tiefere oder höhere Note vorhergehen. So auch im umgekehrten Falle bey dem Absteigen.

Digitized by Google

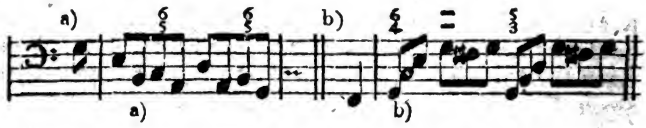
Quartsextenakkord auf der Dominante setzt größtentheils einen liegen bleibenden d) oder in die Oktave herab springenden Baß voraus e); da hingegen bey der in dem Beyspiele f) bemerkten Folge der Quartsextenakkord auf der Dominante G wohl sehr am unrechten Orte stände. Der Terzquartenakkord kann eigentlich nur über einem stufenweise auf- oder abwärts fortschreitenden Basse vorkommen g); nach dem Sekundenakkorde aber muß bekanntlich, der Baß einen Grad herunter gehen h). Jedoch sind hiervon diejenigen Fälle ausgenommen, wo bey den genannten Akkorden eine Verwechselung der Harmonie zum Grunde liegt, wie in dem Beyspiele i). Uebrigens werden bey einer solchen Verwechselung zuweilen auch noch durchgehende Töne k), oder harmonische Nebennoten eingeschaltet l).



§. 255.

Oft bestimmen auch die **nachschlagenden** Noten, (besonders die springenden,) welchen Akkord man zu den vorhergehenden Hauptnoten anzugeben hat. In dem Beyspiele a), wo man auf der dritten Stufe (über dem E des Basses) den Sextenakkord vermuthen würde, bezeichnet das nachschlagende h den harmonischen Dreyklang. Noch

weniger ist in dem Beyspiele b) die erforderliche Harmonie zu verfehlen; denn beyde, zwischen die zu begleitenden Hauptnoten eingeschaltete, Intervalle bestimmen zu dem ersten Takttheile den Quartsextenakkord, zu dem dritten aber den Dreyklang.

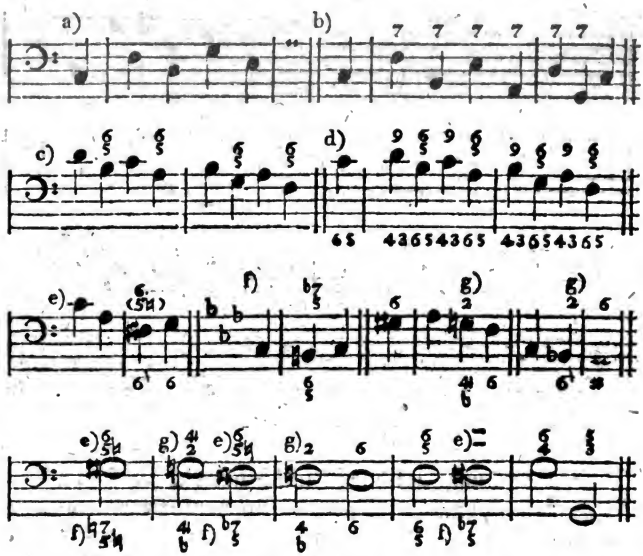


§. 256.

Noch läßt sich die zum Grunde liegende Harmonie in gewissen andern Fällen ziemlich sicher errathen. So liegen z. E. bey Baßnoten, welche abwechselnd eine Quarte steigen und eine Terz fallen a), gemeiniglich lauter Dreyklänge, bey mehreren steigenden und fallenden Quinten und Quarten b) aber lauter Septimenakkorde zum Grunde. Bey wechselsweise fallenden Terzen und steigenden Sekunden c) hat von zwey und zwey Noten die jedesmalige tiefere am gewöhnlichsten den Quintsextenakkord, die höhere aber entweder den Dreyklang c) oder den Nonenakkord über sich d). Die Baßnoten mit einem zufällig erhöhenden ♮ oder ♯ bezeichnen größtentheils das Semitonium modi, (§. 250.) und setzen daher gemeiniglich den Sexten- oder Quintsextenakkord e), in der weichen Tonart auch wohl den verminderten Septimenakkord voraus f); da hingegen bey den Noten mit einem erniedrigenden ♭ am häufigsten der Sekundenakkord zum Grunde liegt g). Aber auch diese Merkmale sind nicht zuverlässig. Denn bey d) e) f) und g) kann die unter den Noten bemerkte Harmonie ebenfalls statt finden, wenn sich nämlich bey e) die Modulation in E moll wendet, wobey folglich das fis des Basses nicht der eigentliche Leitton ist. Auch in dem ersten Beyspiele g) kann, statt des bezeichneten Sekundenakkordes, der Terzquartenakkord mit der kleinen Terz und reinen Quarte stehen u. s. w.

Ueber-

Ueberhaupt wird wohl alles, was etwa noch über die Begleitung unbezifferter Bäſſe geſagt werden dürfte, ſo wie dieſer Aufſatz darüber, nur ſehr mangelhaft und unbeſtimmt ausfallen. Ein gutes Ohr, viele Uebung und unabläſſige Aufmerkſamkeit müſſen die Stelle der fehlenden oder doch ſchwankenden Regeln einigermaßen erſetzen helfen.

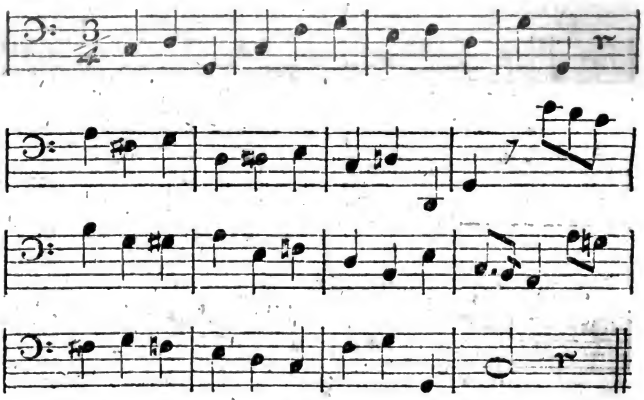


Unter den Deutſchen haben Heinichen und Kellner über die Begleitung unbezifferter Bäſſe am ausführlichſten geſchrieben. Außerdem ſind auch noch in verſchiedenen andern Lehrbüchern, z. B. in Schröters Anweiſung zum Generalbaſſe, in Riepels Baßſchlüſſel u. a. m. manche nicht zu verachtende Bemerkungen über dieſen Gegenſtand enthalten.

§. 257.

Zum Beſchluſſe folgt hier noch ein leichtes Uebungsexempel ohne Ziffern. Dem Lernenden ſey es überlaſſen, die dazu

dazu mögliche Harmonie aufzuſuchen. Gewiß werden ſich ſchon in dieſen wenigen Takten mehrere Akkorde darbieten, die der Verfaſſer nicht gemeint hat. — In zweifelhaften Fällen, deren ſich bey unbezifferten Bäſſen wohl viele ereignen dürften, iſt dem Begleiter zu rathen, daß er wenigſtens nichts verderbe, ſondern lieber — pauſire.



Dies Wenige wird hoffentlich hinreichend ſeyn, dem Anfänger einigermaßen einen Begriff vom Generalbaßſpielen beyzubringen. Da zu einer guten Fantaſie, außer dem dazu erforderlichen Talente und der Wiſſenſchaft des Generalbaſſes, im ganzen Umfange des Wortes, auch einige Kenntniſſe von der Kompoſition unentbehrlich ſind: ſo bleibt eine Anleitung zum Fantaſiren — die in wenige Paragraphen zuſammen gedrängt doch nur ſehr unbefriedigend ausfallen würde — wohl zweckmäßiger einem andern Orte vorbehalten.

Digitized by Google

Register.

A.

Acht, die Ziffer, was sie bezeichnet, Seite 154. mehrmals wiederholte, 52.
Aeußerste Stimmen, 58. müssen vorzüglich rein im Satze seyn, 104. 110.
Akkompagnement s. Begleitung.
Akkompagnement (ein) 345.
Akkompagnist s. Begleiter.
Akkord, was man darunter versteht, 26. f.
Akkord, Hauptakkord ꝛc. 147.
Akkord der großen Septime, 141. Lehre davon, 306. ff.
Akkorde, sind konsonirend, dissonirend, vollständig, unvollständig, 28. 29. drey- vier- und mehrstimmig, 27. 125. f. 136. ff. 139. ff. einfach oder zusammengesetzt, 28. 29.
—— welche durch die Aufhaltung entstehen, 133. ff. 262. ff.
—— vorausgenommene, 138. 316. ff.
—— Uebersicht derselben, 125. ff.
—— ihr Hauptsitz, 365.
Allabreve, 122. 285.
Alt, 58.
Alterirte Dissonanzen, 25.
All' ottava, 52.
All' unisono, 52. 82. f.
Anhaltende Kadenz, 321.
Anschlagen (Angeben) der Akkorde, zu welchen Noten oder Takttheilen ꝛc. es geschehen muß, Seite 119. 120. f.
——, das zu öftere wird wiederrathen, 122. 328. 332. 333.
—— bey dem Recitative, 338. f. 341.
Anschlagende Noten, 66.
Anticipation, (*Anticipatio,*) 64. 132.
Anticipirte Akkorde, 138. 316. ff.
Arioso, 338. 345.
Arpeggio ꝛc. s. Harpeggio.
A tempo, 338. 345.
Auf- und Absteigen des Basses setzt auf einigen Stufen eine verschiedene Bezifferung voraus, 367. f.
Aufgehaltene Akkorde s. unter Akkord.
Aufhaltung, 128. 132. 262. ꝛc.
Aufhaltung der Auflösung, 61.
Auflösen, was es heißt, 61. wohin die Dissonanzen aufgelöst werden müssen, 99. und worauf man dabey Rücksicht zu nehmen hat, 100.
Auflösung der Dissonanzen geschieht eigentlich in ein konsonirendes Intervall, 61. außerordentlicher Weise aber auch in irgend eine andere Dissonanz, 101.
—— kann verzögert oder aufgehal-

gehalten, Seite 61. verwechſelt, 62. f. 342. und in gewiſſen Fällen ganz übergangen werden, 63. 103.
Auflöſung der diſſonirenden Vorhalte geſchieht in das jedesmal dadurch aufgehaltene Intervall, 131. übrigens ſ. unter Vorhalt.
Ausſetzen der Akkorde ꝛc. wird empfohlen, 5. 351.
Ausweichung, wahrſcheinliche Merkmale derſelben, 36. ff. 359. ff.
Ausweichungen, wodurch ſie bewirket werden lehrt man den fähigern Schüler, 6.

B.

Baß, unbezifferter, einige Bemerkungen darüber, 356. ff.
Baß, hat bey Sekundenakkorden die Diſſonanz, 253. und darf daher (in den begleitenden Stimmen) nicht verdoppelt werden, 257. 317.
Baſſus generalis, continuus, ital. *Baſſo continuo*. 39. 40.
Be (b) vor, in, nach oder unter einer Ziffer, 44. 45.
Begleiter, 58.
Begleitung, was man ſo nennet, 58.
—— gemeine oder ungetheilte, 59. getheilte oder zerſtreute, ebendaſ. auch 111. f. 331. f.
—— zwey- und dreyſtimmige, 59. wird nöthig, 108. 109. 327. f. 344. muß vorzüglich rein ſeyn, 104. iſt ſchwer, 110.
—— vierſtimmige, 59. iſt die gewöhnlichſte, Seite 108. und wird zuerſt geübt, 109.
Begleitung, fünf- und mehrſtimmige, wird nöthig, 109. 327. f. 344. 352.
—— muß geſchmackvoll ſeyn, und dem Ganzen gehörig angepaßt werden, 4. 327. 328. 344. ſoll aber nicht alles enthalten, was die Hauptſtimmen haben, 278.
Beſetzung, ſtärkere oder ſchwächere, erfordert eine mehr- oder weniger ſtimmige Begleitung, 108. f. 328.
Bewegung, was dieſes Wort im Generalbaſſe bezeichnet, 60.
—— gerade, ſchräge, Gegenbewegung ꝛc. ebend.
Bewegung, in geſchwinder wird mancher Fehler nicht ſo merklich, als bey einer langſamen Folge, 81. 84. 104. 351.
Bezeichnung verſchiedener Akkorde durch wenige Signaturen, 144. ff.
Beziffern (das) des Baſſes wird dem Lernenden angerathen, 358.
Bezifferung iſt noch ſehr unbeſtimmt, 42. 51. 53. 120. 123. 196. 246. 255. ꝛc. verſchieden, 211. 265. ꝛc. und zweydeutig, 317. u. a. m.
—— ſchreibt ſich von Lud. Viadana her, 40.
Binden (das) iſt vorzüglich auf Pfeifwerk erforderlich, 125. 330. und bey dem Choralſpielen, 351. übrigens ſ. Gebunden.
Bogen, mancherley Bedeutung deſſelben, 51. 61.
Brechen ſ. Harpeggiren.

C.

C.

Cadenza d'inganno, S. 157.
Cantus firmus, (*canto firmo*, fester Gesang,) 351.
Catachrestische Auflösung, 64.
Cello oder *Celli*, was der Generalbaßspieler bey diesem Worte zu beobachten hat, 313.
Charakter des Tonstückes, man muß ihn auch beym Generalbaßspielen auszudrucken suchen, 327. 340. 344.
— — erfordert eine mehr- oder wenigerstimmige, 108. 328. 340. 344. höhere oder tiefere Begleitung, 331. 344.
Charakteristische Note, 37. 56.
Choralspielen, einige Bemerkungen darüber, 350. ff.
— — setzt strenge Befolgung der grammatischen Regeln, 351. und häufig die getheilte Begleitung voraus, 351.
Chordae elegantiores, 325.
Chromatischer Satz, 225. 239.
Comma, ungefähr der neunte Theil eines Tones, 8. 9.
Continuo (*Baſſo*,) 40.
Corona, 321.
Crescendo, was dabey zu beobachten ist, 328.
(die übrigen Wörter s. unter K.)

D.

Decime, ein Intervall, 13. kommt vor, 43. 265. 280. 311 ꝛc.
Diminuendo, wie es ausgedruckt werden kann, 328.
Diskant, 58.
Diskretion, man muß damit begleiten, 4. 327. ff. 344.
Dissonanz, der jedesmalige höhere Ton wird so behandelt, Seite 23; bey der Sekunde aber der tiefere, ebend. und 253. 265.
Dissonanzen, Beschreibung derselben, 18. sind vollkommen oder unvollkommen, 23. müssen größtentheils vorbereitet werden, und warum? 96. f. was der Generalbaßspieler in Ansehung der Vorbereitung zu beobachten hat, 97.
— — man darf sie nicht verdoppeln, 96. 98. 328. und aus welchen Gründen? 98.
— — sie müssen aufgelöst werden, 96. 99. diejenigen ausgenommen, welche stillstehend, 67. 69. 224. 235. ꝛc. oder sonst durchgehend sind, 68. 258. 307. f. Mehrere Ausnahmen findet man Seite 63. f. 103. u. a. m. besonders aber S. 226. f.
Dissonanzen, werden von Einigen in wesentliche, 128. 129. und in zufällige eingetheilt, 129.
— — gebundene, können auf besaiteten Klavierinstrumenten, des Bogens ungeachtet, angeschlagen werden, 125.
Dissoniren, wahrscheinliche Ursache davon, 19. 21.
Dissonirende Dreyklänge, 193. ff. 202. ff.
Dominante, 55.
Doppeldreyklang, 214.
Drey, die Ziffer, was sie bezeichnet, 144. 154. mehrmals wiederholte, 158.
Dreyklang (Akkord ꝛc.) ist ein Grundakkord, 27. 125.

Drey-

Dreyklang, harmonischer, Lehre davon, Seite 147. ff. ist hart oder weich, ebend. erfordert die reine Quinte, 147. 154. wird durch Ziffern ꝛc. bezeichnet, oder außerdem auch ohne Andeutung gegriffen, 143. 154.
— — aufgehaltener, 133. 135. 136. 263. ff. vorausgenommener, 138. 316.
Dreyklang (uneigentlich) verminderter, 193. ff. übermäßiger oder vergrößerter, 202. f. hart verminderter, 207. doppelt vergrößerter, 208. doppelt verminderter, 207.
Dreystimmig, 30. 59.
Duodecime, 13.
Durchgang, ist regelmäßig (regulair,) oder unregelmäßig, (irregulair,) 66. ff. 320.
Durchgehende Noten, 65. oder Dissonanzen, 68. f.
Durchgehende Akkorde, 68. 258. 307. u. a. m.

E.

Einklang, 11. ob er ein Intervall sey? 10. ist von der Prime verschieden, 12. die vollkommenste Konsonanz, 18. 21. vertritt die Stelle der Oktave, 76. soll in denselben Stimmen nicht zweymal nach einander gebraucht werden, 75. Bezeichnung desselben, 12. 138.
Einklang, wird nothwendig, 117. f. verdeckter, 300.
Einleirungsclauseln, werden gewöhnlich nicht begleitet, 53.
Eins, die Ziffer, was sie bezeichnet, 43. 157.
Ellipsis, elliptische Auflösung, Seite 64.
Enge Harmonie, 30.
— — Versetzung, 111. f.
Enharmonische Verwechselung, 103. f. 227.
Entfernung der Stimmen, zu große vom Basse, ist zu vermeiden, 114.

F.

Falsche Quinte, 12. f. auch die kleine oder verminderte genannt, 13. 194. wird (beym verm. Dreyklange) von Einigen für konsonirend, 24. 194. von Andern aber für dissonirend, 25. 194. und noch von Andern für ein Neutrum erklärt, 24. ihre Fortschreitung 194.
Fehler, unter welchen Umständen sie mehr oder weniger auffallen, 79. 81. 84. 87. 89. 104. 110. 351.
Fermate, was man dabey zu beobachten hat, 335. f.
Flügel, wie forte und piano bey dem Begleiten darauf auszudrucken ist, 329.
Folge (die) bestimmt zuweilen den zu wählenden Akkord ꝛc. 364. 368. f.
Fondamento oder *Fundamentum*, 40.
Fortepiano, ist zur Begleitung vorzüglich brauchbar, 329.
Fortissimo, setzt eine vielstimmige Begleitung voraus, 109. 327. f.
Fortschreitung der Konsonanzen, 75. ff. 91.
— — der Leittöne, 94.
— — der Dissonanzen, 99.

Digitized by Google

Fortschreitung des Basses, bey stufenweiser hat man sich vorzüglich vor offenbaren Oktaven und Quinten zu hüten ꝛc. Seite 159.
—— bestimmt auf verschiedenen Stufen die zu wählende Harmonie, 368. f.
Fortschreitungen, die widrigen (unmelodischen) sind zu vermeiden, 71.
Fremd, (zufällig, nicht in der jedesmaligen Tonleiter enthalten,) 17. 36. f. 364. 367.
Frey, nicht vorbereitet, 96.
Freye Schreibart, 69. 70.
Freyheiten, harmonische überhaupt, 62. f. 72. 101. ff. 116. 131. 215. 219. 226. f. 241. 270. f. 278. 295. 308. 319. f.
—— die ins besondere dem Generalbaßspieler verstattet werden können, 72. 116. 159. m). 162. 237. 331. 342.
Fundamentalbaß, 56.
Fünf, die Ziffer, was sie bezeichnet, 145. 154.
Fünfstimmige Akkorde, ihre Entstehung nach dem Kirnbergerschen Systeme, 134. 136. 137. 326. nach dem Rameau-Marpurgischen, 139. f.
Fünfstimmige Begleitung, wird zuweilen nothwendig, 176. 228. 240. 249. ꝛc.
—— ist auch außerdem anzurathen, 109. 328. 334. 344. 352.
—— es wird dabey in den Mittelstimmen nicht so genau genommen, wie bey dreystimmiger ꝛc. Begleitung, 86. 104. 110.

G.

Galante, gearbeitete, gebundene Schreibart, Seite 69. 70.
Gebunden, 61. 125.
Gegenbewegung, 60.
Gehör, gutes, ist beym Begleiten nothwendig, s. Generalbaßspieler.
Gemeine Begleitung, 59.
Generalbaß, was man darunter versteht, 39. Endzweck desselben, 40.
Generalbaßspielen setzt einen gewissen Grad der Fertigkeit im Spielen voraus, 41. muß geschmack- und ausdrucksvoll, 3. 327. 344. aber schmucklos (simpel) seyn, 337. 345. auch hat man sich dabey in mancher Rücksicht sehr zu mäßigen, 122. 278. 330. 333.
—— war ehedem ungleich mühsamer, als jetzt, 40.
Generalbaßspieler muß hören, und die Begleitung dem Ganzen anpassen, 122. 123. 176. 191. 328. 330. f.
Gerade Bewegung, 60.
Getheilte Begleitung s. Begleitung.
Groß, z. B. große Sekunde ꝛc. 11.
Grundakkorde, Grundharmonien, 27. 125. vom ersten und zweyten Range, 139.
Grundbaß, 56. 57.
Grundnote, Grundton, 56. 57.
Grundstimme, 56.

H.

Harmonie, in wie vielerley Bedeu-

deutung dieſes Wort vorkommt, Seite 29. f.
Harmonie, enge, weite oder zerſtreute, 30.
Harmonienſprung, harmoniſcher Sprung, 32. 33. 34.
Harmoniſche Nebennoten, 66.
Harmoniſche Intervalle, 14.
Harpeggio, Harpeggiren, iſt anwendbar, 339. 340. f. 345. unzeitiges, 337. 340. 345.
Hauptakkord, konſonirender, 147.
Hauptintervalle, ſind bey dem Dreyklange die Terz, bey dem Septenakkorde die Septe, bey dem Quartſeptenakkorde die Quarte, bey dem Septimenakkorde die Septime u. ſ. w.
Hauptintervalle, die jedesmaligen dürfen eigentlich nicht weggelaſſen werden, 328. Ausnahmen hiervon, 156. 157. 176. 189. 190. 239. 248. f. ꝛc.
Hauptklang, 56.
Hauptnoten, 65. f.
Hauptſtimme, 58. ſoll zuweilen der Lehrer ſpielen, und ſich von dem Lernenden begleiten laſſen, 4. darf bey der Begleitung nicht überſtiegen, 113. 331. oder ſonſt verdunkelt werden, 330. 337.
Hauptton, 57.
Höhe, allzu große, hat man zu vermeiden, 113. 114. 331.
Hören muß man bey dem Begleiten, ſ. unter Generalbaßſpieler.

J.

Intervall, was man darunter verſteht, 9. 10.
Intervalle, werden aufwärts nach Stufen abgezählt und benannt, Seite 10. 11. heißen rein, vollkommen, unvollkommen, (verkleinert, mangelhaft,) groß, klein, übermäßig, vermindert ꝛc. 10. 11. f.
— — Anzahl derſelben, 11.
natürliche und zufällige, 17.
einfache und zuſammengeſetzte, 13. harmoniſche und melodiſche, 14.
— — werden in zwey Hauptklaſſen eingetheilt, nämlich in konſ- und diſſonirende, 18. behalten gewöhnlich in allen Oktaven dieſelbe Benennung, 14.
— — zufällig erhöhete ſollen nicht verdoppelt werden, 98.
— — ſchwer zu treffende giebt man bey der Begl. des Recitatives gern in der Oberſtimme an, 339.
Irregulärer Durchgang, 66.

K.

Kadenz, ſ. Tonſchluß.
— — verzierte, was der Begleiter dabey zu beobachten hat, 335. 336.
Klang, iſt vom Tone verſchieden, 7. 11. 106.
Klavierinſtrument, ſind zum Generalbaßſpielen am brauchbarſten, 41.
Klein, z. B. kleine Terz ꝛc. 11. 12.
Konſonanzen, Beſchreibung derſelben, 18. werden in vollkommne und unvollkommne eingetheilt, 22 ihre Anzahl, 21.

Digitized by Google

Konsonanzen, zwey vollkommene dürfen nicht in gerader Bewegung ꝛc. auf einander folgen, Seite 75. können übrigens auf- oder abwärts fortschreiten, 91. frey eintreten, und verdoppelt werden, ebend.
Konsoniren, wahrscheinliche Ursache davon, 18. f.
Konsonirende Akkorde s. unter Akkord.
Kontrapunkt, kontrapunktiren, was es heißt, 59.
Kräftiger Anschlag, wenn er vorzüglich nöthig ist, 334. 335.
Kreuz (♯) vor, nach, oder unter einer Ziffer, 44. 45. 154. g).
Kurz (gestoßen) muß man auch beym Generalbaßspielen die Töne in mehreren Fällen angeben, 329. 330. 335. 341.

L.

Lage, allgemeine Bemerkung darüber, 93. wie hoch und tief man sie nehmen darf, 113. 114. wo man sie am zweckmäßigsten verändern kann, 115. f.
— — die beste bey dissonirenden Akkorden überhaupt, 111. ist nicht in jedem Falle möglich, 171. 195. g). 250. 276. u. a. m.
Lagen, Hauptlagen, jeder dreystimmige Akkord hat deren zwey, ein vierstimmiger drey, u. s. w. 110. f. 150. 151.
Leichte Schreibart, 70.
Leitton, was dies Wort bezeichnet, Seite 56.
Leittöne haben eigentlich ihre bestimmte Fortschreitung, 94. jedoch wird es damit nicht immer ganz genau genommen, 159. m). besonders beym Spielen des Generalbasses, 162.
— — dürfen nicht verdoppelt werden, 98. außer etwa im Einklange, 153. i).
Linie, in auf- und absteigender, was darunter verstanden wird, 34. 359. 361.

M.

Mediante, 55.
Melodie, wird in gewisser Rücksicht der Harmonie entgegen gesetzt, 29. 34.
Melodische Intervalle, 14.
Merkmal (das) eines Grundakkordes, 27.
Merkmale der Ausweichung, 36. ff. 359. ff. sind aber nicht immer zuverlässig, 363.
Mitklingen (das) gewisser Intervalle, 24.
Mittelstimmen, 58. verschiedene sonst nicht erlaubte Fortschreitungen sind darin zulässig, 104. 105. 159. 161. nur nicht Oktaven und Quinten, 110. jedoch giebt es gewisse Fälle, wo die Meinungen hierüber verschieden sind, 110. 240.
Modulation, 34. 359. ff.
Motus rectus, contrarius, obliquus, parallelus, 60.

N.

Nachschlagende Septime, 69. 225.
Nachschlagende Noten bestimmen

men zuweilen, welchen Akkord man bey einem unbezifferten Basse anzugeben hat, S. 369.
Natürlich, was dadurch bezeichnet wird, 17.
Nebenakkorde, 27. 126. 127. sind weniger vollkommen, als der Grundakkord, 167. 183.
Nebendissonanz, ist bey verschiedenen Septimenakkorden die falsche Quinte, 216. beym Quintsextenakkorde S. 241. die kleine Terz, u. s. w.
Nebendominante, 55.
Nebendreyklänge, 193. ff.
Nebengrundakkorde, 139. ff.
Nebenlagen, 111.
Nebennoten, harmonische, 66.
Nebentonica, 55.
Neun, die Ziffer, was sie bezeichnet, 264. und 146.
Neutra, was Einige darunter verstehen, 24.
None, ein Intervall, 13. in wie fern sie von der Secunde verschieden ist, 266. schreitet eigentlich eine Stufe abwärts, 263. 275. 282. 288. 295. zuweilen aber auch einen Grad aufwärts fort, 264. 280. 307. f. 310.
—— wird oft unrichtig durch die Ziffer 2 bezeichnet, 265. Anm. 307. ꝛc.
Nonenakkord, systematische Herleitung desselben, 139. ist ursprünglich fünfstimmig, 140. und ein Grundakkord vom zweyten Range, 139.
—— Lehre davon, 263. ff.
Nonquartenakkord s. Quartnonenakkord.
Nonquartsextenakkord, systematische Herleitung desselben, Seite 142. Lehre davon, 282. (311.)
Nonseptimenakkord, woraus er hergeleitet wird, 140. wie man ihn anzubringen pflegt, 288. 297. 312.
Nonsextenakkord s. Sextnonenakkord.
Note cambiate, 67.
Note mit zwey Strichen, was man dadurch bezeichnet, 12.
Noten, zwey dicht neben einander, 12. 138.
Null (o), was sie ehedem bezeichnen sollte, 51. ihre in diesem Buche angenommene Bedeutung, 54.

O.

Oberdominante, 55.
Oberstimme, 58.
Obligates Recitativ, 345.
Ohr, ein gutes, ist besonders beym Begleiten eines unbezifferten Basses nöthig, 364. 371. übrigens s. unter Generalbaßspieler.
Ohrenquinten, darunter versteht man solche Quinten, welche zwar nicht wirklich vorhanden sind, die man aber dessen ungeachtet zu hören glaubt, 106. 181. unter N).
Oktave, ein Intervall, 13. wird zur bequemern Uebersicht ꝛc. zuweilen durch die Ziffer 1 bezeichnet, 157. 211. 307. nimmt man bey verschiedenen Akkorden nicht gern in der Oberstimme, 111. 171. ꝛc. Ausnahmen davon, 111. 150.
—— übermäßige oder vergrößerte

ßerte, Seite 13. Gebrauch der selben, 208. 211.
Oktave, verminderte, 13. kommt vor 302.
Oktaven, verbotene, 75. wodurch man ihnen ausweichen kann, 76. warum sie verboten sind, ebend. werden nicht immer so deutlich bemerkt, als die Quinten, 79.
Oktaven, erlaubte, 81. 82. f. 86.
— — offenbare, 76. werden den verdeckten entgegengesetzt, 87. solche, worüber die Meinungen verschieden sind, 104.
— — verdeckte oder verborgene, 87. f. wie man sie leicht entdecken lernen kann, 87. 89. f.
— — in der Gegenbewegung, 86.
Ordnung, in welcher die Ziffern über einander stehen, bestimmt nicht die jedesmal zu wählende Lage, 45. 215.
Orgel, darauf wird auch bey dem Generalbaßspielen die gebundene Spielart vorausgesetzt, 125. 330.
Orgelpunkt, 321. ff.

P.

Parallele Bewegung, 60.
Paralleltonarten, (verwandte), 34.
Partitur, den schon etwas geübten Generalbaßspieler muß man darauf verweisen, 4. 357.
Pausen (kurze) verbessern den Fehler nicht, 81. 163.
Pausiren kann man bey gewissen Stellen auch ohne bestimmte Andeutung, 330. 341. bey einzelnen Noten ebenfalls, Seite 328. 335. gg). Oft wäre dies auch noch aus andern Ursachen sehr rathsam, 122. 372.
Piano und *pianissimo* setzen größtentheils eine weniger-stimmige Begleitung voraus, 108. f. 156. 328. f.
Pizzicato, was der Generalbaßspieler dabey beobachten muß, 330.
Point d'orgue, 321. ff.
Präparation, Präpariren, s. Vorbereitung ꝛc.
Prime, 11. übermäßige, wie sie gebraucht wird, 15. 208. 211. über ihre Benennung, 16. 17.
— — verminderte, 16.
Punkte nach oder neben Ziffern, 49.

Q.

Quarte, ein Intervall, 12. die reine ist ihrem Verhältnisse nach eine Konsonanz, 20. 21. 23. wird von klassischen Tonsetzern verdoppelt, 184. 185. 189. 245. hat keine bestimmte Fortschreitung, 184. f. 245. 253.
Quarte, dissonirt (eigentlich als Undecime) gegen die Quinte, 269. muß sodann vorbereitet, und in die dadurch aufgehaltene Terz, 131. 295. auch außerdem als verzögerte Dissonanz eine Stufe abwärts aufgelöst werden, 188. 276. ꝛc.
— — kann als Vorhalt der Quinte auch einen Grad aufwärts

Digitized by Google

wärts fortschreiten, Seite 291. 302. 303.
Quarten, mehrere unmittelbar nach einander folgende sind nicht von der besten Wirkung, 85. vergl. mit S. 175.
Quartnonenakkord, systematische Herleitung desselben, 140. Lehre davon, 295. 306.
—— unvollständiger, 259.
Quartquintenakkord, (Undecimenakkord,) wie er entsteht, 140. Lehre davon, 269.
Quartseptimenakkord, system. Entstehung desselben, 140. wird auf verschiedene Art gebraucht, 282. f. 287. f. 297.
Quartsextenakkord, entsteht aus dem Dreyklange, 27. 126. Lehre davon, 182. ff.
—— ist an sich ein konsonirender Akkord, 183. ff.
—— wo er dissonirend ist, 188. 200. f. 205. 276. 296. f.
—— aufgehaltener, 133. 135. 136. 282. 298. 312.
—— vorausgenommener, 138. 316. f.
Quasiakkorde, s. Scheinakkorde.
Querstand, unharmonischer, 72.
Querstrich, was er bedeutet, 49. f.
Quinte, ein Intervall, 12. die reine ist eine vollkommene Konsonanz, 22. dissonirt aber bey dem Quintsextenakkorde gegen die Sexte, 234.
—— die falsche, s. unter falsche Quinte.
—— die übermäßige oder vergrößerte, 12. kommt vor, 202. ff.
Quinten, fehlerhafte, Seite 75. wodurch man sie vermeiden kann, 76. wahrscheinliche Ursache ihrer widrigen Wirkung, 77. ff. sind nicht alle in gleichem Grade widrig, 79.
—— allenfalls erlaubte, 81. 84. 85. 86.
—— welche von Einigen unter gewissen Umständen für erträglich, von Andern aber für ekelhaft erklärt werden, 240.
—— von ungleicher Größe, 85. in der Gegenbewegung, 86.
—— offenbare, 76. werden den verdeckten ꝛc. entgegengesetzt, 87.
—— verdeckte oder verborgene, 87. f. wie man sie leicht entdecken lernen kann, 87. 89. f.
Quintentransposition, 223. (359.) sonst auch der Quintenzirkel ꝛc. genannt.)
Quintserrenakkord, entsteht aus dem Septimenakkorde, 27. f. 127.
—— Lehre davon, 234. ff. Bezeichnung desselben, 235. f.
—— aufgehaltener, 134. 136. 137. 291. 303. 313. vorausgenommener, 138. 319. scheinbarer, 283. f.

R.

Recitativ, Lehre davon, 338. ff.
—— begleitetes, obligates, Akkompagnement ꝛc. 345.
Regelmäßiger Durchgang, 66.
Regeln, allgemeine des reinen Satzes, 71. ff.
—— verschiedene für den Gene-

Digitized by Google

neralbaßspieler ins besondere, Seite 107. ff.
Regeln, grammotische, die Befolgung derselben ist zum guten Begleiten allein nicht hinreichend, 3. 327.
Rein, rein im Satze, heißt regelmäßig, richtig ꝛc. 30. 71. ff.
Reine Intervalle, z. B. reine Quarte, Quinte ꝛc. 10. ff.
Relatio non harmonica, 72. f.
Replik, 20.
Resolution, resolviren, s. Auflösung ꝛc.
Retardation, (Verzögerung,) 61.
Retardiren, einige Beyspiele davon, 62. 188. ꝛc. (übrigens s. unter Aufhaltung, aufgehalten ꝛc.)
Ruhender Baß, 103. 258. 307. f. 321. ff.

S.

Satz, reiner, 30. f. 71. ff.
Satz (der) oder die Harmonie kann drey- vier- und mehrstimmig seyn, 30. s. Akkorde und Begleitung.
Scheinakkorde, 324.
Schräger Strich, Seitenstrich (⁄), was er bezeichnet, 51.
Schreibart, wie man sie in grammatischer Hinsicht einzutheilen pflegt, 69. f.
Sechs, die Ziffer, was sie bezeichnet, 168. und 145.
Sechsstimmige Akkorde, ihre Entstehung nach dem Kirnbergerschen Systeme, 137. 326. nach dem Rameau-Marpurgischen, 140.
Seitenbewegung, Seite 60.
Sekunde, ein Intervall, 11. wird eigentlich weder vorbereitet, noch aufgelöst, 253. 266. darf verdoppelt werden, 256. weil dabey der tiefere Ton dissonirt, 23. und ist also von der None sehr verschieden, 266.
Sekundenakkord, entsteht aus dem Septimenakkorde, 27. f. 127. Lehre davon, 253. ff. Bezeichnung desselben, 255.
—— aufgehaltener, 135. 136. 137. 292. 304. 313. vorausgenommener, 320.
Sekundquarten- oder Sekundquartsextenakkord, 253.
Sekundquartquintenakkord, system. Herleitung desselben, 141. Lehre davon, 319. und vorher.
Sekundquartseptimenakkord, 317.
Sekundquintenakkord, system. Herleitung desselben, 140. Lehre davon, 317.
Sekundterzakkord, 319.
Selbstständige Intervalle ꝛc. was in verschiedenen Lehrbüchern dadurch bezeichnet wird, 129. f.
Semitonium modi, 56. zufälliges, 36. 370.
Senza Cembalo, senza Organo, 330.
Septime, ein Intervall, 13. ist eine Dissonanz, welche eine Stufe abwärts aufgelöst werden muß, 213. Ausnahmen hiervon, 63. 103. 226. f. 272. f. 296. f. 307.
Septimenakkord, ist ein Grundakkord,

Digitized by Google

akkord, Seite 27. 125. 127. aus welchem drey dissonirende Nebenakkorde entstehen, ebendas. entspringt aus dem Dreyklange, 29. 213. 214.
Septimenakkord, Lehre davon, 212. ff. Bezeichnung desselben 214. f.
— — was man besonders in Ansehung der vierten Stimme dabey zu beobachten hat, 220. ff.
— — wird bey dem Generalbaßspielen vor Tonschlüssen oft ohne Andeutung gegriffen, 215. desgl. 216. a) und aa).
— — aufgehaltener, 134. 136. 137. 286. ff. 301. 313. vorausgenommener, 138. 318.
Septimenfolge, was man darunter versteht, 223.
Septimennonenakkord, s. Nonseptimenakkord.
Sexte, ein Intervall, 12. die große und die kleine sind unvollkommne Konsonanzen, 22.
Sextenakkord, entsteht aus dem Dreyklange, 27. 126. Lehre davon, 167. ff. 198. 204. 207.
— — welches Intervall man dabey verdoppelt, 168. f. 172. 199. 204. 207. ist nicht immer willkührlich, 170. f.
— — aufgehaltener, 133. 135. 136. 275. 297. 312. vorausgenommener, 138. 316. 317.
Sextenakkorde, einige Bemerkungen über die stufenweise Folge derselben, die von einigen neuern Systematikern nicht uneingeschränkt für zulässig gehalten wird, Seite 173. f.
Sextenakkorde, verschiedene dissonirende, 198. 204. 207. 301. f.
Sextnonenakkord, system. Herleitung desselben, 141. Lehre davon, 275.
Sextquartenakkord s. Quartsextenakkord.
Sextquartnonenakkord, siehe Nonquartsextenakkord.
Sextquartseptimenakkord, systemat. Herleitung desselben, 142. kommt vor 302. oben bey b). 309. q). 311. k).
Sextquintenakkord s. Quintsextenakkord.
Sextseptimenakkord, woraus er entsteht, 142. Lehre davon, 286.
Sieben, die Ziffer, was sie bezeichnet, 214. und 146.
Siebenstimmige Akkorde, ihre Entstehung nach dem Kirnbergerschen Systeme, 137. 326. nach dem Rameau-Marpurgischen, 141. f.
Signaturen, was so genannt wird, 42.
Simplicität ist beym Begleiten nöthig, 337. 345. ins besondere aber beym Choralspielen, 350.
Sitz der Akkorde, was man unter diesem Ausdrucke versteht, 148. f.
Sitz (Hauptsitz) der Akkorde, siehe unter den mehresten Akkorden, und 365. auch außer dem Begleiten unbezifferter Bässe muß man ihn wissen, 196. 235. 246. u. a. m.

Sitz,

Sitz, ist sehr verschieden, und nicht immer zu errathen, Seite 366.
Springen (das), oder die stufenweise Fortschreitung des Basses, verändert viel in Ansehung der zu wählenden Harmonie, 368.
Sprung, harmonischer, 34.
Sprünge hat man, wo möglich, zu vermeiden, 107. besonders die unmelodischen, 71.
—— werden oft nothwendig, um dadurch einem größern Uebel auszuweichen, 107. 161. bey y) u. a. m.
Staccato, bezieht sich auch auf die begleitenden Stimmen, 329. f.
Stammakkorde, 27. 125.
Stellung s. Lage. (110.)
Stellvertretende Intervalle, 130.
Stillstehende (nicht resolvirende) Septime, 69. 224.
—— Quinte, 235. 239. Terz, 245. None, 267.
Stillstehender Baß, 258.
Strenge Schreibart, 69. f.
Strich in einer Ziffer, was er bezeichnet, 44.
Strich (—) Querstrich, 49. f.
Strich, schräger (/), 51.
Striche, zwey an Einer Note, 12.
Stufe, auf welcher dieser oder jener Akkord am gewöhnlichsten vorkommt, 365. ff.
Stufen werden von der jedesmaligen Haupt- oder Nebentonica bestimmt, 36.
Subsemitonium modi, 56.
Sympathie der Töne, 24. wichtige Folgerungen daraus, Seite 92. ff.
Synkopirte Noten, anzuwendender Vortheil dabey, 334.
System der Harmonie, 139. ff.

T.

Tabelle der meisten und gewöhnlichsten abgekürzten Bezifferungen, 144. ff.
Taktart bestimmt, wie oft man Akkorde anzugeben hat, 119. ff.
Taktheile werden gewöhnlich begleitet, 119. ff. die Taktglieder aber nur in gewissen Fällen, 120. 122.
Tasto solo, abgekürzt *t. s.* 52.
Tenor, 58.
Tenorzeichen muß der Generalbaßspieler kennen lernen, 41. 314.
Tenuto, abgekürzt *ten.* 341.
Terz, ein Intervall, 12. die große und kleine gehören zu den unvollkommenen Konsonanzen, 22.
—— die große darf nicht in jedem Falle verdoppelt werden, 153. 221. besonders hat man die Verdoppelung derselben bey einer tiefen Lage zu vermeiden, 94. wird auf der Dominante auch in der weichen Tonart erfordert, 368.
—— soll aus dem Dreyklange, selbst bey dreystimmiger Begleitung, nicht wegbleiben, 156. Ausnahmen davon, 156.
—— ist bey dem Terzquartenakkorde dissonirend, und warum? 244.
Terzen, mehrere große, um einen

ganzen Ton höher ꝛc. verſetzte, ſind widrig, Seite 73. 80.
Terzdecime, 13. 287. 310. ꝛc.
Terzdecimenakkord, 141. iſt ein Grundakkord vom zweyten Range, 139. aus welchem verſchiedene oft vorkommende Akkorde entſpringen, 142. 287.
Terzdecimenakkorde, ihre vollſtändige Benennung, 142.
Terzquartenakkord entſpringt aus dem Septimenakkorde, 27. f. 127. Lehre davon, 244. ff. wird zuweilen ſehr unbeſtimmt bloß durch die Ziffer 6 bezeichnet, 246.
— — aufgehaltener, 134. 136. 137. 291. 303. 313.
— — vorausgenommener, 138. 318. f.
Tiefe, zu große, muß der Generalbaßſpieler in den begleitenden Stimmen vermeiden, 93. 114.
Tiefe Hauptſtimmen, z. B. den Tenor oder Baß, darf man in verſchiedenen Fällen mit den begleitenden Stimmen überſteigen, 331.
Ton, was man darunter verſteht, 7. 8.
— — ganzer und halber, 8.
— — halber, iſt groß oder klein, ebend.
Tonart wird nicht immer in der genauern Bedeutung genommen, ſondern für Tonleiter oder Tonica ꝛc. gebraucht, 78. 360.
Tonica, 55.
Tonleiter, im Auf- und Abſteigen, einige mögliche Bezifferungen derſelben, 367.
Tonſchluß wird am vollkommenſten, wenn man dabey die Oktave in der Oberſtimme hat, Seite 150. bey dreyſtimmiger Begleitung findet dabey zuweilen weder die Terz noch die Quinte, 156. bey vierſtimmiger Begleitung aber nur die Terz und die doppelte Oktave ꝛc. ſtatt, 159.
Ton ſenſible, ſ. Leitton, 56.
Tranſitus, ſ. Durchgang.
Transponiren, ſ. Verſetzen.
Trias harmonica, 147. deficiens, 193. f. ſuperflua, 202.
Trippeltakt, triplirte Taktarten, wie oft man darin eine Harmonie anzugeben hat, 123.
Triton, 73.
Trommelbäſſe, Bemerkung darüber, 334.
Trugſchluß, dabey wird in gewiſſen Fällen bey dem Dreyklange die doppelte große Terz nothwendig, 156. und 152.
Trugſchlüſſe, man kann dabey die Lage verändern, 232. unter R), und 300. unter U).

U.

Uebergang, ſ. Ausweichung.
Uebergehung eines Intervalles oder Akkordes, 63. f. 101. 103. 226. 248. 250. u. a. m.
— — der Auflöſung, 63. 100. ſ. unter Auflöſung.
Uebermäßig, 11.

Uebermäßige Intervalle, die Fortschreitung dadurch ist verboten, Seite 71.
Uebermäßiger Dreyklang, 202.
Uebermäßiger Sextenakkord, 207.
Uebersicht der Akkorde, 125. ff.
Uebersteigen soll man beym Begleiten nicht die Hauptstimmen, 133. 331. unvermeidliche Ausnahmen hiervon, 113. Anm. 331.
Uebersteigung der Stimmen, was man darunter versteht, 106. wo sie statt finden kann ꝛc. 106. 107.
Umfang, (Bezirk,) in welchem man die begleitenden Stimmen zu greifen hat, 113.
Umgekehrte Akkorde, 27.
Umkehrung, Umwendung, Verkehrung, vermittelst derselben wird die Sekunde zur Septime, 20. ꝛc. daher nennt man z. B. die Quarten umgekehrte Quinten, ꝛc. 85.
Umkehrungen, Umwendungen, was man darunter versteht, 27.
Unbezifferte Bässe kann selbst der geübteste Komponist nicht in jedem Falle richtig begleiten, 356. 367. ff.
Undecime, ein Intervall, 13. 269. 287. 295. 296. 306. u. a. m. welches man gemeiniglich durch die einfache Ziffer 4 (statt der Zahl 11) zu bezeichnen und eine Quarte zu nennen pflegt, 13. 140. 142. dissonirt gegen die Quinte ꝛc. 269.
Undecimenakkord, 140. ist ein Grundakkord vom zweyten Range, Seite 139. aus welchem verschiedene bekannte Akkorde entstehen, 140. f.
Undecimenakkord, Lehre davon, 269. f.
Undecimennonenakkord, 140. 295.
Undecimennonenseptimenakkord, 141. 306.
Unechte Akkorde, 324. 198. 200. 201.
Uneigentliche Dreyklänge, 193. ff.
Uneigentliche Dissonanzen, 128.
Ungetheilte Begleitung, 59.
Unharmonischer Querstand, 72.
Unisono, all' unison. abgekürzt *un.* 52. 83.
Unregelmäßiger Durchgang, 66. f. 319. f.
Unterdominante, 55.
Untergeschobene Akkorde, 139.
Untergeschobener Ton, 137. 309. 311. 324.
Unvollkommene Kon- und Dissonanzen, 22. 23.

V.

Verdeckte Oktaven und Quinten 87. f. schleichen sich vorzüglich leicht bey springendem Basse ein, 159. sind oft unvermeidlich 89. 163. 173. 222. ꝛc.
Verdoppeln, was es heißt, 91.
Verdoppelung, allgemeine Regeln dabey, 92.
Verdoppelung der Konsonanzen, ist erlaubt, 91. jedoch sind

Digitized by Google

sind hiervon ausgenommen die zufällig erhöheten konsonirenden Intervalle, Seite 98. verschiedene große Terzen, 153. und alle Leittöne, 94. 135. 153. 168. ꝛc. welche man beym Generalbaßspielen höchstens nur im Einklange verdoppeln darf, 153.

— — der Dissonanzen ist verboten, und warum? 98. Ausnahmen hiervon, 99. Anm.

— — des Basses, wenn sie besonders anzurathen ist, 334. f. fehlerhafte, 257. 317.

Vergrößerte Prime ꝛc. 11. ff.

Vergrößerter Dreyklang, 202.

Verhältniß der Schwingungen ist die wahrscheinliche Ursache vom Kon- u. Dissoniren, 18. ff.

Verkehrung s. Umkehrung.

Vermindert, z. B. verminderte Terz, Septime ꝛc. 11. f.

Verminderte Intervalle, die Fortschreitung in verschiedene derselben ist nicht erlaubt, 71.

Verminderter Dreyklang, 193. ff. Sitz und Bezeichnung desselben, 196. 197.

Verminderter Septimenakkord, 215. 218. wird auf verschiedene Art hergeleitet, 218. f.

Verminderter Sextenakkord, 208.

Vermischte Dreyklänge, 207. f.

Versetzen, Transponiren (das) in andere Töne wird empfohlen, 5. 160.

Versetzte Akkorde, 27.

Versetzung oder Verwechselung des Basses, dadurch entstehen Nebenakkorde, die man oft schlechthin Versetzungen zu nennen pflegt, S. 27. 126. f.

Versetzungen, (Nebenakkorde,) 27.

Versetzungszeichen, eins allein über einer Note, 45. 154. unter einer Ziffer, 45. dicht vor oder nach, und in den Ziffern, 44. doppeltes, ebend.

— — werden hin und wieder bloß zur Warnung (überflüssig) beygefügt, 44. 235.*) zuweilen aber auch ganz weggelassen, 236. oder in einer andern Bedeutung gebraucht, 44. Anm.

— — die zufälligen sind Merkmale der Ausweichung, 36. f. 359. ff. Ausnahmen davon 362. f.

Verwandtschaft der Töne, 33. f.

Verwandte Tonarten, 34. 37.

Verwechselung s. Versetzung.

Verwechselung der Auflösung, 62. ist besonders in Recitativen gewöhnlich, 342.

Verwechselung der Harmonie, 62.

Verwechselungen, enharmonische, 103. 226.

Verzierungen darf sich der Begleiter nicht erlauben, 337. 345.

Verzögerung, 61. 264. bey c), 295. b), 307. b) u. a. m.

Verzögerung der Auflösung, 61. (setzt eigentlich vorhergehende Dissonanzen voraus.)

Vielstimmige Begleitung s. unter Begleitung.

Vier, die Ziffer, was sie bezeichnet, 269. und 145.

Digitized by Google

Vierklang, Seite 208.
Viole, der Begleiter wird zuweilen darauf verwiesen, 314.
Vollkommen, z. B. vollkommene Quinte ꝛc. 10. 12.
Vollkommene Kon- und Dissonanzen, 22. 23.
Vorausangeben der Akkorde, wo es zweckmäßig seyn kann, 334. 338. Stehen aber Ziffern oder Versetzungszeichen über kurzen Pausen, wie S. 166. unter Q) und S. 210. unter S): so muß, nach S. 49. c), der folgende Akkord ohnedies während der Pause, folglich im voraus, angegeben werden.
Vorausgenommene Akkorde, 138. Lehre davon, 316.
Vorausnahme, 64. 132. der Auflösung, 64.
Vorausſehen (das) auf die Folge ist auch beym Generalbaßspielen sehr nöthig, 112.
Vorbereiten, (Präpariren,) was es heißt, 60. f. warum es nöthig ist, 96.
Vorbereitung, wie sie beym Generalbaßspielen geschehen muß 97. wo sie überhaupt wegbleiben kann, 96. f. 128. 213. 215. 236. 248. wo sie ins besondere der Generalbaßspieler allenfalls übergehen darf, 342.
Vorhalte, 129. 131. ff. ꝛc. müssen, der Regel nach, gelegen haben, (vorbereitet worden seyn,) 130. Ausnahmen hiervon, welche sich die Komponisten in der freyern Schreibart erlauben, 271. 295.
— — sollen eigentlich jedesmal noch über eben derselben Baßnote auf einem schlechten Takttheile ꝛc. aufgelöst werden, Seite 131. 295. jedoch geschieht dies nicht immer, 131. f. 265. a) b) u. a. m.
Vorhalte schreiten in das dadurch aufgehaltene Intervall, 131. folglich nicht jedesmal abwärts fort, 202 265. e) f) g), 273. a) ꝛc.
— — könnten größtentheils ohne Fehler ꝛc. wegbleiben, 129. Beyspiele davon, 268.
Vorhalte oder Verzögerungen ꝛc. im Basse, 138. 316. ff.
Vorzeichnung, wie es die jedesmalige mit sich bringt, werden die durch Ziffern bezeichneten Intervalle gegriffen, 43.
— — nach Quinten in auf- und absteigender Linie, 359. 361.

W.

Wechselgang, 190. 319.
Wechselnoten, 67.
Weite oder zerstreute Harmonie, 30. 112. l).
Wesentliche Dissonanzen, was einige Tonlehrer darunter verstehen, 128. und vorher.

Z.

Zahlen s. Ziffern.
Zeichen, verschiedene, die hin und wieder vorkommen, 146. unter der Tabelle.
Zergliedern einen Akkord, heißt ihn brechen, oder die Intervalle

valle deſſelben nicht zugleich angeben, Seite 81.
Zergliederte Akkorde, 88. 101. 245.
Zerſtreute Harmonie, 30.
— — Begleitung, 59.
Ziffern, Bedeutung derſelben, 42. f. über oder unter den Noten, 39.
— — durch einzelne werden oft ganze Akkorde bezeichnet, 144. ff.
— — einige über einander, 45. mehrere neben einander, 46. 47. die nicht gerade über der Note, ſondern etwas rechts ſtehen, 47.
— — über einem Punkte, 48. 49. über einer Pauſe, ebend.
— — gelten ſo lange, als die Baßnote unverändert bleibt, 48. auch wenn durchgehende Noten, kurze Pauſen ꝛc. zwiſchen zwey ſolche Noten eingeſchaltet ſind, ebend.
Zufällig erhöhet ꝛc. 17. nöthige Einſchränkung dieſes Ausdruckes, ebend.
Zufällig erhöhete Intervalle dürfen nicht verdoppelt werden, Seite 98. wenn ſie in der That zufällig ſind, 17. und 169. unter k).
Zufällige Diſſonanzen, hierunter verſtehen manche Tonlehrer alle Vorhalte oder ſtellvertretende Intervalle, 129. ff. Andere hingegen erklären bloß die durchgehenden Töne dafür, ebend.
Zurükkehrungen, Zurückleitungen ꝛc. werden gewöhnlich nicht begleitet, 53.
Zuſätze ſ. Verzierungen.
Zuſammengeſetzte Akkorde, 29. 140. ff. ſonſt auch Grundakkorde vom zweyten Range, 139.
Zwey, die Ziffer, was ſie bezeichnet, 255. 144.
Zwiſchenakkorde, 69. 224.
Zwiſchenſpiele beym Chorale, einige Bemerkungen darüber, 353. ff.

Digitized by Google

Druckfehler, die aber größtentheils nur unerheblich sind:

Seite 17. Zeile 9. von unten l. finden statt finden.
S. 42. Z. 2. von unten l. vielleicht st. villeicht.
S. 71. §. 53. Z. 3. l. Generalbaßspielen st. Generelbaßꝛc.
S. 133. fehlt in einigen Exemplaren über dem ersten Beyspiele der dritten Notenzeile die Bezeichnung b).
S. 160. §. 107. steht unter der dritten Note in einigen Exemplaren ein *) überflüssig.
S. 166. Z. 4. T. 1. fehlt über der Baßnote e ein ♯.
S. 217. Z. 6. l. §. 139. statt 140.
S. 279. letzte Zeile l. vorhergehenden statt vorhergenhenden.
S. 287. Z. 5. von unten l. Intervall statt Intevall.
S. 329. §. 222. Z. 1. 2. l. Generalbaßs. st. Geneneralbaßs.

Was etwa von dem sehr aufmerksamen Korrektor sonst noch übersehen worden ist, z. B. hin und wieder ein überflüssiges Comma u. dgl. das wird jeder Leser selbst verbessern können.

Digitized by Google

Gedruckt bey Friedrich Schimmelpfennig in Halle.

Digitized by Google

Digitized by Google

Schrift